مناهج النقد

فى النقد المسرحي

الأستاذ الدكتور رياض سندال

الطبعة الأولى مارس 2021

بطاقة الكتاب

نوان المؤلف	مناهج النقد فى النقد المسرحى
المؤلف	أ.د. رياض سندال
رقم الإيداع	-- 2021
الترقيم الدولي	978-977-6683
رقم الإصدار	727 الطبعة الأولى مارس 2021
عدد الصفحات	140 صفحة
تصميم الغلاف	مؤسسة النيل والفرات



بسم الله الرحمن الرحيم

{قُلْ كُلٌّ مُتَرَبِّصٌ فَتَرَبَّصُوا فَسَتَعْلَمُونَ مَنْ أَصْحَابُ الصِّرَاطِ السَّوِيِّ وَمَنِ اهْتَدَى }

صدق الله العظيم

سورة طه: الآية135

مقدمة

خضعت المناهج النقدية في البلدان الأوربية والأمريكية ذات الآداب العريقة والمتطورة لمعرفة تواريخ آدابهم، وللحاجة إلى تعميق فهمهم بهذه الآداب وتسليط الضوء على الكثير من الزوايا التي ما زال البحث فيها مستمراً وهادفاً إلى مزيد من الكشف عن هويتها الشخصية وخصائصها النوعية، لتوضيح ما هو كائن في الإبداع الأدبي، ولاسيما المسرحي في توجهاته الأخيرة، إذ إن النقد المسرحي ((عملية مركبة تنطوي على عناصر من التحليل والقيم والكشف عن جوانب الكمال والنقص في العمل الفني وتحديد مستوياتها فيه))[1].

وقد أكدت الدراسات النقدية العالمية والعربية بخاصة، أننا لا نستطيع أن ننظر إلى النقد المسرحي العربي بشمولية منهجية واحدة، إذ إن الغموض وعدم القدرة على فرز المناهج والاتجاهات النقدية يكتنف النقد العربي عامة، ولهذا يكون من الضروري وقوف المختصين على تسجيل التغيرات الحاصلة في حقل المسرح.

ومن هنا تحدونا الرغبة العلمية لاكتشاف ما يكمن خلف انساق الظواهر النقدية العربية ولمعرفة الكيفية التي تشتغل بها المناهج النقدية العالمية وتتشكل بها الاتجاهات والتي تعد أمراً فاعلاً في المساعي النقدية العربية الحديثة، وان اكتشاف ما يكمن خلف انساق الظواهر يشكل حقلا معرفياً يغني الحركة المسرحية العربية في جميع اتجاهاتها ومفاصلها الفاعلة،

(1) العزب، محمد أمين، عن الأدب واللغة والنقد، المركز العربي للثقافة والفنون، بيروت،(ب.ت)، ص57.

إذ إن اكتشاف البنية النقدية للناقد في تحليل النص من خلال (التشريح والتمفصل)– كما يدعوها بارت– وعزل البنى العميقة التي تشكل الاتجاهات النقدية الدرامية والالتفات إلى الأساس المعرفي الذي تستند إليه، ونمط الإدراك المتغير الذي يشترطه البناء المسرحي، كل ذلك يشكل مادة النقد الأولية– بحسب باختين–[1] إذ لا يتوقف الناقد عند النص فقط، بل انه يقوم بربط النص المسرحي ببؤر مجاورة أخرى، تلك التي تجعل النص المسرحي ممكناً، من خلال كشف اتجاهاته المتأثرة بالجذور الثقافية للإرث الاجتماعي والتاريخي المصاحب للمرحلة، ذلك أن النقد يستدعي البحث في المواضعات والاتفاقات التي اشترطت العملية المسرحية بشكلها العام والخاص ((إننا بحاجة لتغيير الظروف التاريخية))[2]، إذ يقول (جون ديوي) ((ليس في وسعنا أن نفصل الفن عن الحياة الحضارية لكل مجتمع ما دامت الحضارة بمعناها الواسع هي مصدر شتى أنواع الفنون))[3].

النقد عموماً فن جديد على حياتنا الفكرية، ((والنقد المسرحي أكثر أشكال هذا النقد حداثة، والذي يزيد من تعقيد مهمة من يتصدى العملية(نقد مسرحي)، هو إننا نفتقر إلى تراث ما في ميدان هذا الفن))[4]، بيد أن البحث والتطورات التي حصلت في الميدان المسرحي الحديث تأليفاً ونقداً تستوجب فرز المناهج النقدية المشتركة

---

(1) ينظر: باختين، ميخائيل، قضية المضمون والمادة الأولية والشكل في الإبداع اللغوي الفني، تر: جميل نصيف التكريتي، الثقافة الأجنبية، ع4، وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الشـؤون الثقافية، السنة 12، بغداد، 1992، ص187.

(2) الغانمي، سعيد، الأدب الدرامي والنقد، جريدة الثورة، بغداد، 1989/1/25.

(3) زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1976، ص199.

(4) التكريتي، جميل نصيف، من واقع النقد المسرحي عندنا، مجلة الكلمة، ع1، بغداد، 1972، ص194.

وتلمس اتجاهاتها ليستند إليها المعنيون في هذا الاتجاه وكشف الهوية الخصوصية للمسرح العربي، وبذا نعنى بالإجابة عن هذا السؤال: هل أن النقد المسرحي العربي طبّق المناهج النقدية العالمية، أم له خصوصية أخرى ترسم الهوية الشخصية للمسرحية، أو ان هناك غموضاً يكتنف النقد العربي بخاصة ولا منهجية واضحة فيه ؟

الفصل الأول

النقد العربي (لمحة تاريخية)

- النقد الانطباعي
- النقد المسرحي الاجتماعي
- النقد التاريخي
- النقد النفسي(السايكولوجي)
- النقد البنيوي

الفصل الأول

النقد العربي (لمحة تاريخية)

اهتم (أرسطو)[*](384–322ق.م) بالدراما، حيث وجد الأرضية التي استند إليها كتابه(فن الشعر) حوالي عام(330ق.م) بسننه وقواعده المستنبطة من الإرث الأدبي الإغريقي الزاخر بالملاحم والأساطير مثل ملحمة (هوميروس)[**]

(*) أرسطو: عالم وفيلسوف إغريقي له أهمية كبيرة في تاريخ الدراما بسبب مبحثه(فن الشعر) وكان الكتاب عموماً رداً عنيفاً على آراء سقراط وأفلاطون في الفنان، فقد أكد سقراط الطبيعة الإلهامية للفنون، وانتقد أفلاطون الدراما والشعر لانّ هدفهما الرئيس لم يكن الدعوة الى الفضائل الأخلاقية والاجتماعية، ورد أرسطو على الانتقاد الأول بمحاولته وضع وصف متماسك لحرفة الشاعر، ينظر: تيلر، جون رسل، الموسوعة المسرحية، تر: سمير عبد الرحيم الجلبي، دائرة الإعلام، سلسلة المأمون،ج1، بغداد،1990، ص37-38.

(**) هوميروس: (حوالي القرن العاشر ق. م) شاعر يوناني، نظم ملحمتي(الإلياذة والأوديسة)، تعالج الإلياذة، مرحلة من حرب طروادة التي دامت عشر سنوات، وتعالج الأوديسة الأحداث التي تعرض لها(اودسيوس) أثناء عودته من حرب طروادة وقد استلهم معظم كتاب الدراما الإغريق في ذلك العصر شخوص وأحداث هاتين الملحمتين.

ومآسي (اسخيلوس)[***] و(سوفوكلس)[****] و(يوربيدس)[*****]، واستخلص منها قواعد نقدية لما جاءت به المأساة اليونانية من أعمال إبداعية محدداً بها عناصر البناء الدرامي والكيفية التي تشتغل بها الدراما بعناصرها الست((الحبكة والشخصية واللغة والفكرة والمناظر والغناء))[1]، ويرى أرسطو أن معظم الشعراء الدراميين استخدموا هذه الأجزاء البنائية((وكان يلاحظ في عصره وفي ضوء الأدب اليوناني القديم، إنّ فنون الأدب، ينفصل بعضها عن بعض انفصالاً تاماً، حتى لنراه يحول هذه الملاحظة إلى قاعدة عامة))[2].

وحدد خصائص كل مفردة في الدراما، لتصبح في نهاية الأمر خصيصة ثابتة يدرسها النقاد والمبدعون، ليكون الارتكاز على المعايير الأرسطية الدرامية ظاهرة تاريخية استندت عليها أسس فكرية لتيارات المناهج والمذاهب الأدبية والمسرحية العالمية.

(***) اسخيلوس: (525–456 ق. م) شاعر تراجيدي إغريقي، أضاف ممثلاً ثانياً وقلل عدد الجوقة من(50) فرداً إلى (12) وبهذا اوجد الصراع وزاد الحوار، ويمتاز بناءه الدرامي بالحبكة البسيطة، وامتازت مسرحياته بإبراز الجانب الديني، أما أعماله المسرحية فهي(الفرس، الضارعات، سبعة ضد طيبة، بروميثيوس مكبلاً، وثلاثية الاورستيا(اغاممنون، حاملات القرابين، آلهات الانتقام)

(****) سوفوكلس: (496–406 ق. م) شاعر تراجيدي إغريقي ولد في مدينة كولونيا أضاف الممثل الثالث وجعل أفراد الجوقة (15) فرداً بعد أن كانوا(12) من مسرحياته (اجاكس (حوالي 450ق. م) و (انتيجونة حوالي 442ق. م) و (ادويب ملكا حوالي 425ق. م) و (اليكترا) و(فلوكيت 409ق. م) و(اوديب في كولون 406 ق. م). انظر: تيلر، جون رسل، الموسوعة المسرحية، مصدر سابق، ص524–525.

(*****) يوربيدس: (484–406ق. م) شاعر مسرحي إغريقي وثالث ثلاثة شعراء مأساويين عظماء في المسرح الإغريقي، ألف اثنتين وتسعين مسرحية وصلنا منها سبع عشرة مسرحية ومسرحية ساتورية كاملة= =يمثل يوربيدس عقلاً فنياً نقدياً وشيكا يتناول الأساطير والخرافات التي تشكل مادة مسرحياته وكان أكثر منهما– اي اسخيلوس وسوفوكلس– عناية بعلم نفس الافراد وابعد عن الاصول الشعائرية للدراما من اشهر مسرحياته (الكستس)(438ق. م) (ميديا) (431 ق. م)(هيبوليت) (428 ق. م) (الكترا) (413 ق. م)= =(هيلينا) (412 ق. م) (ايفيجينا في تاروس) (414 ق. م) انظر: تيلر، جون رسل، الموسوعة المسرحية، مصدر سابق، ص191–192.

(1) ارسطو، فن الشعر، ترجمة وتعليق: ابراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1982، ص96.

(2) مندور، محمد، الادب وفنونه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1974، ص21.

وقد اطلع العرب على هذه القيم الأدبية والفنية تدريجياً، رغم احتفاظ فكر النقد العربي بخصوصيته الشعرية البلاغية في جميع حلقاته المتوازنة مع البيئة، إن الدراما كانت هي الصيغة الأدبية المهيمنة على الأجناس الأدبية اليونانية، بيد أن فكر النقد العربي وجد في الشعر والنثر ميداناً لتركيز ثوابت فن القول البلاغية والنحوية وفي ذات الثوابت وجد الناقد طريقة لنقد الأنواع الأدبية –حسب ما جاءت به قريحة النقاد العرب الأوائل في حلقاتها الأولى.

إن حلقات الفكر النقدي العربي حلقات متواصلة، يكمل بعضها البعض الآخر، ويشكل إطارها العام بما يشتمله التفكير البيئي والاجتماعي الحامل للإرث التاريخي لأي امة ذات خصائص انمازت فكراً وسلوكاً عن الأمم الأخرى أي ((ان النصوص تستمد مرجعيتها من الثقافة التي تنتمي إليها))[1]، ولتشكل الحركة النقدية بنية مؤثرة ومتأثرة بتفكير الآخر، على مستوى الشكل والضبط وعلى الأصعدة الأدبية والسياسية والاقتصادية و((تشتمل على عناصر تؤمن بالكلية والضبط الذاتي والتحولات))[2] –

(1) أبو زيد، نصر حامد، إشكالية التفكير في زمن التكفير، مكتبة مدبولي، ط2، 1995، ص210.

(2) إبراهيم، زكريا، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، 1975، ص33.

على حد تعبير جان بياجيه- ولما كان النقد متصلاً بالأدب، إذ عرفه العرب على انه صناعة قائمة على وجود الأدب والبيان وليس قائماً بذاته، قال ابن سلام[*]: ((للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الإذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان))[1]، فقد حلل النقاد العرب ما احتوته نتاجاتهم من آداب وفنون لسانية، اضطلع الكثير منهم في رسم مناهجها.

وكانت هناك ثلاث محاولات لتاريخ النقد العربي لها الفضل في التنبيه إلى أهمية لم شتات ما تفرق من نقد عربي في الأدب على أساس منهجي يبحث في خلاصة جهود السابقين والإسلاف في تفهم الأدب ونقده.

أولى هذه المحاولات محاولة (طه احمد إبراهيم) التي عرضت عرضاً عاماً وعابراً لملامح النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، وجرت المحاولتان الأخريان- محاولة طه الحاجري وبدوي بطانة- على نهجه، وقد قصرت محاولة (بدوي بطانة) عن إبراز نتائج أو إضافة لمسات جديدة للموضوع، وقد توقفت عند القرن الرابع الهجري.

يبدو أن هناك قناعة عند الباحثين العرب إن النقد العربي الذي يستحق العناية ينتهي عند القرن الرابع الهجري- وكذلك فعل(محمد مندور) في مؤلفه (النقد المنهجي عند العرب إلى القرن الرابع الهجري)، إلاّ أن دراسة الدكتور محمد مندور،

(*) ابن سلام: هو محمد بن سلام بن عبد الله بن سالم الجحمي البصري، مولى قدامة بن مضعون الجمحي، ولد بالبصرة سنة(139هـ) وتوفي ببغداد سنة(232هـ) وسمع شيوخ العلم والحديث والأدب، وكان والده من بيت علم، وكذلك كان أخوه عالماً من رواة الحديث الثقاة، روى عن الأصمعي وبشار بن برد (وآخرين كثر) وكتاب الطبقات طبع أكثر من مرة. ينظر: سلام، محمد زغلول، تاريخ النقد العربي، دار المعارف بمصر، 1964، ص96-97.

(1) ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المعارف بمصر، ص96.

جاءت أكثر عمقاً في عرضها وتحليلها وتتبعاً لأصولها على رأي الدكتور (محمد زغلول سلام)، وقد قسم الأخير المراحل النقدية إلى ثلاث حقب في كتابه الموسوم (تاريخ النقد العربي) كان أولها ينتهي الى القرن الرابع الهجري، والحقبة الثانية من القرن الخامس الى عصر النهضة الحديثة أي الى نهاية القرن الثامن عشر الميلادي أو الثاني عشر الهجري، والثالث يتناول النقد العربي في عصرنا الحديث الى ما بعد منتصف القرن العشرين.

وقد تناولت هذه الدراسة في جزئها الأول نقد الشعر وفي الثاني نقد النثر، أما الجزء الثالث فتطرق لنقد الشعر والنقد المسرحي[*]، ونقد القصة، ولا يخلو هذا النقد من الافتقار الى الدقة في معرفة خصائص كل فن من هذه الفنون ((إن قصور الثقافة النقدية لدى أكثر كتابنا من ابرز الأسباب في تأخير أدبنا ونقدنا معاً في هذا العصر، وهذا ما يتخلف فيه هؤلاء الكتاب عن نظرائهم في الآداب العالمية الحديثة))[1]، وفي هذا الخصوص يشكل النقد المسرحي انعطافة نقدية مضافة لما هو سائد من أدب ((فميدان التأليف المسرحي ضيق محدود، لان أدبنا العربي لم يعترف بالأدب المسرحي قالباً أدبياً الى جانب المقامة والمقالة إلاّ منذ سنوات قلائل))[2]،

(*) النقد المسرحي: بمعنى الكتابة الوصفية في العروض المسرحية، قائم منذ بدء العروض المسرحية (أقدم مثال معروف هو تعليق الممثل المصري(اخرنفرت) على إخراجه المسرحية العاطفية(اوسايرس) التي يعود تاريخها الى 3000ق. م. ان البحث النظري للدراما بدا في(فن الشعر) لأرسطو القرن الرابع قبل الميلاد واستمر في (فن الشعر) لهوارس القرن الأول قبل الميلاد، واستمرت التنظيرات عبر العصور وللاستزادة انظر: تيلر، جون رسل، الموسوعة المسرحية، تر: سمير عبد الرحيم الحلبي، مصدر سابق، ص149.

(1) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص11.

(2) الشاروني ، يوسف، دراسات في الأدب العبي المعاصر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مصـــــر، 1964، ص17.

لان ((المسرح وافد على الآداب العربية))[1]، وان النصوص النقدية – مدونات نصية أيضاً– تحاكي بعضها البعض تمشياً مع السياق او الطراز الذي تسير عليه المقاييس بحساب مديات الإزاحة الإبداعية بين النصوص، ولا يشكل ذلك خرقاً فيما إذا كانت هذه النصوص تاريخية طبعت بسمات مرحلة من مراحل التاريخ او حديثة تفتق عنها العقل الإبداعي في تنظيم أسانيده الإبداعية في الإزاحة التي تبعده عن الطراز السائد، ((لان الأقاويل مصنوعة على عيني سامعها ولأجله))[2]، وإذا ما حاولنا أن نحدد ظهور شخصية الناقد الأدبي العربي نقول: (شهد القرن الرابع الهجري ظهور شخصية الناقد التي لم تكن قد تبلورت فيما سبق، وبدأ الآمدي[*](370هـ) الناقد المنتظر الذي انعكست في نقده سمات التخصص النقدي الخالص الذي عبر عنه (ابن سلام) في الطبقات)[3]، وقد لبى (الامدي) ما اشترطه (ابن سلام).. في الناقد ((من حيث التخصص وعلمية المظهر))[4]، ولم يقتصر هذا الأمر على البعد المنهجي الموازن بل التمييز بين أنماط القراءة وإقصاء دور القارئ الاعتيادي)، أما اشتراطات ابن طباطبا العلوي(322هـ) في كتابه (عيار الشعر) الذي جعل من تجربته الذاتية معياراً لإنتاجه،

---

(1) ينظر: التكريتي، جميل نصيف، المسرح العربي ريادة وتأسيس، وزارة الاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002، ص17-34.

(2) المبخوت، شكري، جمالية الألفة، بيت الحكمة، تونس، 1993، ص144.

(*) الامدي: هو الحسن بن بشر بن يحيى ابو القاسم المولود في البصرة والمتوفي في سنة(370هـ) وقد كان كما وصفه ياقوت الحموي: (حسن الفهم جيد الدراية سريع الإدراك)، ينظر: الحموي، ياقوت، معجم الأدباء ، تحقيق: احمد فريد الرفاعي، ج8، القاهرة، (د . ت)، ص75.

(3) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1978، ص155.

(4) ينظر: الامدي، أبو القاسم، الموازنة بين ابي تمام والبحتري، تح: محمد محيي عبد الحميد، القاهرة ، ج2، (د.ت)، ص125.

فقد دعا الشعراء الذين يعلمهم الى إحكام صنعتهم ((بالتوسع في علم اللغة أو البراعة في فهم الإعراب والرواية في فنون الأدب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه(...) وسلوك مناهجها في صفاتها
ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها والسنن المستدلة منها))[1].

ويرى ابن طباطبا العلوي: إنّ الشعر صناعة كما سبقه الى ذلك الجاحظ وافترق عنه إجرائياً في صناعة الشعر حيث قال: ((إذا أراد شاعر بناء قصيدته مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، واعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلسل القول عليه))[2]، وقد برع النقاد العرب في فن القول اعتماداً على ما جاءت به بيئتهم وعلاقاتهم الاجتماعية والفكرية ومناهجهم العقائدية في تفسير القرآن الكريم والأحاديث، وبرعوا أيضاً في السيرة والمقامة والشعر، إذ ((ان كل فن هو وليد عصره))[3]، ولان البيئة الصحراوي: افتقدت عوامل الصراع، ولم تتضح قوى الصراع الإنتاجية على المستوى الاجتماعي العام، واعتماد الظروف الطبيعية من زراعة وري وتربية الحيوان، حولت الاهتمام الأدبي الى اهتمامات تأملية جمالية لسانية صرف، أخذت بأطراف الأدب الشعري بأبوابه المعروفة عربياً والمقامة والسيرة ودراساتهم البلاغية والنحوية

---

(1) شيخ موسى، محمد خير، فصول في النقد الأدبي وقضاياه، دار الثقافة، المغرب، 1984، ص34.

(2) العلوي، محمد بن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب، ط1، بيروت، 1982، ص11.

(3) فيشر، ارنست، ضرورة الفن، تر: اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971، ص14.

وما اشتملت عليه اللسانيات في بيانها وبديعها، لان ((تباين ظروف الحياة يؤثر أيضاً وعلى نحو شديد في نحت ملامح كل أدب من هذه الآداب، وتحديد السمات التي يتصف بها))[1]، ومن خلال انشغال الأدباء العرب باللسانيات وترتيب فن القول خرج العديد من نقاد الشعر ورجال الأدب والفكر ولابتعاد الفن المسرحي عن الساحة الأدبية والفنية العربية او عدم معرفتهم لهذا الفن بأصوله الصحيحة الواضحة، أصبحت الساحة النقدية المسرحية خالية من أصول النقد المسرحي ((والنقد الذي يتحمل الأعباء نقد ناضج متطور يكاد حضوره في ربوع بلادنا أن يكون منتفياً لأسباب حضارية وفنية وأدبية متعددة))[2].

وقد اقترب النقاد في العصر الحديث من الفن المسرحي ومن النقد الفني بشكل خاص سواء أكان نقداً قصصياً أو مسرحياً على الرغم من أن استأذنا الدكتور (علي جواد الطاهر) ((قبل سفره الى فرنسا ينكر النقد إنكاراً عجيباً لأنه كان يفهمه في ضوء ما قرأ له من أمثلة متخلفة))[3]، ويرى الدكتور الطاهر ((ان هناك نقصاً في النقد المسرحي القائم على أسس صحيحة، ومعرفة كافية في أصول هذا الفن))[4]، وهذا بالتأكيد ناتج عن منطلقات متوازنة في الحكم وعما يحمله الطاهر من ارث الماضي الثقيل بأطروحاته الشعرية والبلاغية وتياراته المتعددة في كيفية الصياغة البلاغية ومداخلات اللغة التي تصبح عائقاً في استلهام الفنون الجميلة والتماشي مع ما يتطلبه العصر من تغير وابتكار،

([1]) كاردوش، لاسلو، الأدب العالمي مفهومه وقضاياه، تر: جودة بلال إسماعيل، مجلة الأدب المعاصر، ع22–23، س5، اتحاد الأدباء العراق، 1977، ص12.

([2]) ثروت ، يوسف عبد المسيح، الطريق والحدود ، منشورات وزارة الإعلام ، س118، بغداد ، 1977، ص58.

([3]) عباس، عبد الجبار، في النقد القصصي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980، ص280.

([4]) الصقر، مهدي عيسى، علي جواد الطاهر، الإنسان النموذج، مجلة الأقلام، ع1-4، السنة 33، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997، ص110.

ذلك ان ((نظريات الماضي وآراءه تقف في سبيل خلق وابتكار جديد، لان الآراء والأفكار الراسخة التي استقرت في أذهان الناس، تعرقل التغير وتصعبه))[1]، حتى راحت هذه العوائق تربك العملية النقدية و ((ازدادت الشقة التي تفصل النقد العربي المنتج في الفترة الراهنة عن القراء اتساعاً بتزايد الاتصال مع المنجز النقدي العالمي وانفجار المعرفة النقدية في العالم))[2]، وبالمقابل شرعت أفانين العلم النقدي عند العرب تتفرع وتتمايز وان تشابكت داخل منظومة معرفية نزعت نزوع الاستقرار على الرغم من أن ((النقد عندنا – والنقد المسرحي بشكل خاص– يعاني التشتت إن صح التعبير فليس ثمة سمة تجمع نتاجاتنا النقدية أو منهجاً نقدياً تقوم على أساسه ممارسة النقد))[3].

كيف لا وأن عمر المسرح العراقي الحديث بات قصيراً بالنسبة إلى عمر المسرح العالمي، فضلاً عن تأثيرات العوامل المحجمة الأخرى[*] في حركة المسرح العربي وحركة النقد بشكل خاص،

---

(1) مولر، روبرت آي، الابتكارية، تر:حسن حسين فهمي، منشورات دار المعرفة، القاهرة،1966، ص25.

(2) صالح، فخري، إشكالية المصطلح في النقد العربي المعاصر، مجلة الأقلام، ع4، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1980، ص90.

(3) مصطفى، حمزة، حول النقد والتخصص، مجلة الطليعة الأدبية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1976، ص88.

(*) ذكر الشاعر المصري (احمد فؤاد نجم) في مقابلة معه يقول: (هناك حركة تخريب للفن المسرحي في مصر بدأت منذ السبعينات وقادها (يوسف السباعي) وتابعه (رشاد رشدي) { ... } من الأمور المضحكة أن تعرف أنّ اسم (برشت) ممنوع أن يذكر رسمياً وممنوع أن تدخل كتبه الى مصر، وذلك المنع قائم حتى الآن بقرار من وزير الثقافة (يوسف السباعي). ينظر: مقابلة مع احمد فؤاد نجم ، ملحق جريدة الثورة الثقافي، دمشق، في 1976/9/23.

لان((هذا الفن دخل إلينا فيما دخل من ألوان الثقافة الغربية فيما أخذت بصائرنا تتفتح على أوربا، تنتحل من فنونها وآدابها بحكم ذلك الاتصال الاجتماعي والثقافي الذي ازداد توثقاً منذ أوائل القرن الماضي))[1]، ففي الأربعينيات أتحفت المكتبة العربية بترجمات لمسرحيات عالمية مثل الأب، وقيصر وكليوباترة والإنسان الكامل لجورج برناردشو، وكاليغولا لكامو وبستان الكرز لتيشيخوف[**].

وفي الخمسينات ظهر في (مجلة الثقافة المصرية) عدد من الدراسات التحليلية المفصلة لبعض المسرحيات[***]، وكذلك ظهرت ترجمات مسرحية للأعمال الكلاسيكية للإغريق، ومسرحيات الكلاسيكيين الجدد والرومانتيكيين الفرنسيين وماسي وملاهي شكسبير، وأسماء مثل سوفوكلس وموليير وكورني وراسين وفولتير والكسندر ودوماس (الأب والابن)، وفي هذه الترجمات المبكرة كثيراً ما غيرت عقدة المسرحية وحذفت مشاهد وأضيفت أخرى)[2].

أما الدراسات التي ترجمت في هذه الفترة فهي كتاب (في الفن المسرحي) و (علم المسرحية)[*].

---

(1) زكي، طليمات، .... مجلة الكاتب المصرية، ع1، (د.ت)، ص102.

(**) سترندبرج، اوجست، الأب، تر: وديع فلسطين، القاهرة، 1945، برناردشو، جورج، عربة التفاح، تر: محمد إبراهيم، القاهرة، 1946، برنلردشو، جورج، قيصر وكليوباترة، تر: نرجس ناصيف، القاهرة، 1946، برناردشو، جورج، الإنسان الكامل، تر: محمد الدسوقي، القاهرة، 1947، كامو، البير، كاليغولا، تر: رمسيس يونان، القاهرة، 1947، تشيخوف، بستان الكرز، تر: محمد الجيلاوي، القاهرة، 1948. ينظر: محمد، حياة جاسم، الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها، دار الآداب، بيروت، 1978، ص20.

(***) من المسرحيات التي درست في مجلة (الثقافة المصرية) في الخمسينات: (لاتحرقوا هذه السيدة) كريستوفر فراي، ترجمة: لويس عوض، 1957، ص86-92. (الغربان على المسرح) هنري بيك، تر: عبد الرحمن صدقي، 1958، ص101-110. (تحليل مسرحية ثورة الموتى) اورين شو، تر: مصطفى بدوي،1959، ص101-107،عوض،لويس،انهيار فرنسا في الأدب الوجودي،القاهرة، 1957،ص32-38.

(2) هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، ط4، مكتبة الانجلو المصرية، 1970، ص176.

(*) كريج، ادوارد، في الفن المسرحي، تر: دريني خشبة، القاهرة، مكتبة الآداب، 1956، الادريس، نيكول، علم المسرحية، تر: دريني خشبة، القاهرة، مكتبة الآداب، 1958. انظر: محمد، حياة جاسم، الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها، مصدر سابق، ص21.

ومن رواد الفن (المسرحي) هو (مارون النقاش)(1817-1855) في مسرحية البخيل(**)، ولعلّ أقدم مسرحية في الشعر العربي الحديث كما يقول(المقدسي): ((تلك التي وضعها(خليل اليازجي) سنة 1876 وأطلق عليها اسم(المروءة(***) والوفاء))[1]، وكانت هذه بدايات التطلع في هذا الفن والانفتاح على العالم الآخر بالنفس العربي المعهود من دون الانتباه الى مقومات العمل الحرفي وقد((سبق للعرب أن اتصلوا بما أنتجه الفكر الغربي وهذا الاتصال يرجع الى ما قبل الإسلام))[2].

وعلى الرغم من اتصالهم هذا فقد اهتم العرب بالبحث عن (الأشعر) بين المتأخرين والمتقدمين(*)، وذهب أكثر النقاد العرب إلى أن ((البلاغة مع النقد يكونان السبيل السوي إلى فهم الأساليب المختلفة والإجادة في فني المنظوم والمنثور، لان البلاغة لا تختلف عن النقد إلاّ من حيث المعالجة وطريقة العرض، أما موضوعها فواحد

(**) أول دراسة تؤرخ للمسرح العربي ولمسرحية البخيل بوجه خاص هي دراسة (محمد يوسف نجم) (المسرحية في الأدب العربي الحديث) 1847-1914. ينظر: التكريتي، جميل نصيف، المسرح العربي ريادة وتأسيس، مصدر سابق، ص40.

(***) المروءة والوفاء: وهي رواية عربية الروح تدور على حادثة جاهلية حدثت لدى النعمان ملك الحيرة وذلك يوم من أيام بؤسه والحادثة معروفة وهي تمثل قباحة الظلم وجمال الفضائل البدوية من مروءة ووفاء وكرم للضيف وحب شريف.

(1) المقدسي ، انبس خوري ، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث ، ج2، ط1 ، جامعـــة بيروت الأمريكية، 1952، ص175.

(2) المقدسي، أنيس خوري، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، المصدر نفسه، ص140.

(*) ابرز من تحلق الشعر حوله هو:

1. البحتري: يمثل الأسلوب المطبوع الحريص على تتبع طرائق العرب في النظم والصياغة الشعرية.
2. أبو تمام: الداعية الى التجديد والكلاسيكي الجديد(باللغة النقدية الحديثة) إذ حاول أن يكسر حاضر المألوف في صياغاته الشعرية.
3. المتنبي: الذي كان نسيج وحده فهو ظاهرة لا تنصاع إلا لذاتها.

وهو الأدب أو الكلام الأدبي[**]))[1]، وليس للدراما بالمفهوم الغربي جذور في الأدب العربي وإنما جاءت إلى العربية نتيجة لاتصالهم بالغرب ومعرفتهم لتياراته ومناهجه، وكانت مرحلة التأسيس المتمثلة في الكتابات النقدية الأولى التي يمكن فيها المقاربة بين الانجاز والمثال، إذ ((ظهر النقد المسرحي العربي في الخمسينيات والستينيات فيما نشر من عروض أو تحليل لمسرحيات ودراسات درامية غربية، ودراسات عن كتاب مسرحيين غربيين وفنهم، وعن أشكال درامية معينة كالدراما الملحمية[*]، ودراما اللامعقول وتقارير شهرية في مجلة المسرح عن فعاليات المسارح المختلفة في العالم))[2].

ويفرز النقد المنجز للنقاد العرب من السلبيات ما لا يعود فيه النقد الى الكشف عن أعمال مسرحية مربكة، بل استطرادات سردية تتداخل فيها الأجناس الأدبية غير المسندة الى عناصر البناء الفني، والمسرح له خصائصه الدرامية (المختلفة)، والأكثر رقياً من الملحمية والغنائية كما قسمها(أرسطو)(384-322)[3]،

(**) لقد فرقت بين البلاغة والنقد المصادر التالية:

1. الشايب، احمد، الأسلوب، ط3، القاهرة، 1952، ص7.

2. الشايب، احمد أصول النقد الأدبي، القاهرة، 1953، ص116.

3. ضيف، شوقي، النقد، القاهرة، 1955، ص9.

4. طبانة، بدوي، ابو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية، ط1، القاهرة، 1952، ص71.

5.طبانة، بدوي، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، ط1، القاهرة، 1954، ص11-12.

ينظر:غراي، رولاند، برشت، تر: محمد غنيمي هلال، مجلة المجلة، ع71، القاهرة، 1962، ص17-32.

(1) مطلوب، احمد دراسات بلاغية ونقدية، وزارة الثقافة والإعلام، س196، (د.ت)، بغداد، ص11.

(*) أولى الدراسات عن برشت، عرض لكتاب من تأليف (رولاند غراي) قدمه الدكتور (محمد غنيمي هلال) للقارئ العربي في مجلة المجلة القاهرية، العدد71، عام 1962.

(2) محمد، حياة جاسم، الدراما التجريبية، مصدر سابق، ص22-23.

(3) ينظر: أرسطو، فن الشعر، الفصل الرابع، مصدر سابق.

كان من الممكن الاستناد إليها، إذ ((ليس ثمة في تاريخ البشرية أدب استطاع أن يظل بمعزل عن الآداب الأخرى من دون أن يؤدي ذلك في الوقت ذاته الى تأخره، ان أروع النجاحات التي حققتها الآداب القومية عبر التاريخ كانت بفضل اعتمادها على الاقتباس من الخارج واستيعاب هذا الاقتباس او محاولتها تحقيق اكبر قدر من التعبير الذاتي بمعونة الآداب الأخرى او في الصراع ضدها))[1]، وقد أدلى النقاد العرب المسرحيون بتطلعاتهم النقدية مؤكدين معرفتهم بالفن المسرحي الحديث وإتباعهم الأساليب النقدية الحديثة- كما وصلت إليهم او كما خبروها في أماكنها- ضمن المناهج التي عرفوها واطلعوا عليها في آداب وفنون الآخر، وقد ركن البعض من النقاد الى هذا المنهج او ذاك بعلم منه او من دون علم.

ان النقد العربي لابد أن عرف او تأثر نقاد المسرح فيه بالمناهج النقدية العالمية التي اشتغل عليها النقد أدبياً ومسرحياً داخل النص بمقوماته البنائية او خارجه بمؤثرات التاريخ والبيئة وظروف أخرى.

وقد أكد التاريخ النقدي ثمة قوالب ثقافية ومعرفية متفق عليها في المناهج النقدية العالمية من شان النقد العربي المسرحي أن يضعها موضع الاستعمال، وهي بالضرورة تسهم إسهاماً فعلياً ومؤثراً في عملية تحليل النص وكشف معناه، من خلال ربطه بالآلية الثقافية لهذا المنهج او ذاك، ويستمد النص قابلية انتمائه لمنهج ما من خلال امتصاص عناصره لأساسيات ذلك المنهج، فقد تعامل النقاد بطرق مختلفة مع الأنواع الأدبية، إذ يقتضي من الناقد أن يتعامل بطريقة معينة يرى أنها تخدم توجهات النص سواء أكان ذلك بالتحليل أم التفسير أم الحكم، وبذلك اختلفت المناهج النقدية وتعددت حسب حاجتها، فظهر المنهج الانطباعي والمنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي والمنهج النفسي والمنهج البنيوي ومناهج أخرى ما بعد الحداثة، وسيتناول الكتاب هذه المناهج النقدية تباعاً في مباحثه القادمة ليكشف عن مدى اشتغالها في الحقل الأدبي والفني ويختبر مؤشرات تطابقها في حقل المسرح العربي.

---

(1) كاردوش، لاسلو، الأدب العالمي، مصدر سابق، ص10-11.

النقد الانطباعي

يعد النقد الانطباعي من أكثر أنواع النقد الأدبي والفني شخصانية، فهو يفترق كثيراً عن بقية مناهج النقد، إذ يتخذ الناقد من مادة الأثر المنقود محفزاً أو مثيراً إبداعياً لا يتعلق بضوابط او مؤشرات العمل الإبداعي المراد نقده، إنما يعمد الناقد أن لا يتكلم إلاّ عن نفسه، محلقاً في أجواء لا تتساوق مع معطيات النص المنقود او تخرج في اقل تقدير عن الموضوع الذي حدده الأثر الإبداعي، اذ حث الانطباعيون النقاد على الاشتغال بذواتهم لاستلهام اللذة، ولم تكن هذه الدعوة (الانطباعية) ابتدأت من الرسم في عام (1873)[*] على يد الرسام الفرنسي (كلود مونيه)، إنما كان الرواقيون والابقوريون يذكرون دوماً أن ليس هناك من شيء أكثر إلحاحاً من الانشغال بالذات.

إن ثيمة الاشتغال بالذات أمر شائع في الفلسفة منذ أفلاطون (427–347ق. م) ويعرف سقراط (469–399ق. م) نفسه انه ((رجل الانشغال بالذات))[1]، وذهب إلى وصف الشعراء ((أنهم لا يعون شيئاً مما يكتبون... يقومون بنقل ما ينحل في ذواتهم من ظواهر وموضوعات))[2]، ويقول (فوكو) (1984)

(*) انظر: مصطفى، فائق وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ط2، الموصل، 2000، ص168.

(1) انظر: ايوالد، فرانسوا، فوكو والانشغال بالذات، تر: مي عبد الكريم محمود، مجلة الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1996، ص152.

(2) مبارك، محمد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، وزارة الإعلام، بغداد، 1976، ص194.

إن ((الانشغال بالذات... لا يشير إلى انشغال غامض وحسب إنما يشير إلى مجموعة من الاهتمامات والأفعال والممارسات والأنشطة المتنوعة: فهناك العناية بالجسد.. والتأملات والقراءات والملاحظات التي تسجل حول الكتب))[1]، إذ إن الأثر الفني والأدبي يستفز الناقد ويشغله بانعكاسات ذاتية تكتب بحرية اختيارية يتحدث فيها عن ذاته من دونما مرجعية منهجية، واصفاً الانطباع الذي يعكسه الأثر في ذات الناقد، لأن الانطباعيين ((بحثوا عن مادة فنهم لا في الواقع نفسه، بل في انطباعاتهم عنه))[2]، إذ إن الأسلوب الانطباعي هو ((أسلوب فني يضحي بالنحو في سبيل الانطباع ويحذف كل الكلمات التي لا لون لها وغير ذات تعبير، ولا يبقى إلاّ الكلمات التي تنتج الإحساسات، أما فيما يخص النقد، فقد اقترنت الانطباعية بعلمين فرنسيين هما (جول لوميتر)[*] و(اناتول فرانس)[3].

ان النقد الانطباعي كما قال (جول لوميتر)(1853-1914) ((منهجياً كان أم لا، ومهما كانت ادعاءاته لا يتوصل إلاّ إلى تعريف الانطباع الذي يحدثه فينا، في زمن ما))[4]، ذلك أن ممارسة الانشغال بالذات لا تظهر إلاّ للحظة معينة، إذ إن المتعة التي تفرضها لذة الحواس في هذه اللحظة هي التباشير الأكيدة للانطباعية على ما يرى (سانتيانا)،

---

(1) ايوالد، فرانسوا، فوكو والانشغال بالذات، مصدر سابق، ص152.

(2) التكريتي، جميل نصيف، المذاهب الأدبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص277.

(*) جول لوميتر: له انطباعات عن المسرح في ستة مجلدات (1888-1920)، دراسات عن روسو، فينيلون، راسين، 1907.

(3) الطاهر، علي جواد، مقدمة في النقد الأدبي، بغداد، 1983، ص416-417.

(4) كارلوني، وفيللو، النقد الأدبي، تر: كيني سالم، منشورات عويدات، بيروت، 1973، ص86.

إذ قال: ((ان النشوة الذاتية هي وحدها مقياس الحكم الجمالي الجوهري)[1]، وهي كما وصفها (بروست) (مذهب اللذة الجمالي)، وقد انشغلت كتابات النقاد الانطباعيين باللذة الذاتية ونشوة القول كمقياس لقيمة الأثر، كما أكد(لوميتر) قائلاً: ((إن اللذة التي يعطيها الأثر هي المقياس الوحيد لقيمته))[2]، ووصف مقالاته ((أنها ليست إلاّ انطباعات صادقة دونت بعناية))[3]، إلاّ إن هذا لا ينفي ارتباطه بالقيم التقليدية للذوق الكلاسيكي العام، إذ أدان (جول لوميتر) مسرحيات (ابسن) على أنها لا تضيف جديداً الى الأدب الفرنسي، منطلقاً من الحس الكلاسيكي الذي لم يتفق مع الإزاحة الإبداعية التي شكلتها مسرحيات (ابسن) بيد أن النقد الانطباعي تربى على مبادئ الثورة الرومانسية التي حاربت النزعة الكلاسيكية، فضلاً عن كونها رد فعل على النقد العلمي الذي مثله(سانت بيف)(1804–1868) و (برونتير)(1849–1907) على حين كانت الرومانسية تمعن في الخيال وتهجر الزخرف اللفظي وتتبع الفطرة والطبع الصادق، على الضد من الكلاسيكية التي نادت بتغليب العقل والمنطق وتمسكت بالزخرف وابتعدت عن الخيال وهو الإرباك النقدي نفسه الذي أوقع الناقد(ريمر) في نقده لمسرحية (هاملت) (لشكسبير)، والذي جعل إزاحة الخروج عن قواعد الوحدات الدرامية الثلاث وقاعدة نقاء النمط مأخذاً، ناهيك عن التباسات الموضوع والذوق الالزابيثي العام، وتخطت الانطباعية أصول وقواعد المناهج النقدية الأخرى كالمنهج السياقي والتقنين الكلاسيكي واتهمتهما بالشكلية والجمود.

---

(1) سانتيانا، جورج، الإحساس بالجمال، تر: محمد مصطفى بدوي، القاهرة، (د.ت) ، ص8.

(2) انظر: كارلوني، وفيللو، النقد الأدبي، مصدر سابق، ص71.

(3) انظر: فهمي، ماهر حسن، المذاهب النقدية، القاهرة، ص67 وما بعدها.

وأكد (اناتول فرانس) معلناً أن ((الانطباعية تشك في جميع القواعد(النقدية) سواء منها السياقية أو الكلاسيكية الجديدة أو أية قواعد غيرها، فالقواعد أكثر جموداً وشكلية من أن يتأثر بها الناقد الذاتي الذي يستجيب للعمل الانفعالي، والفن لا يمكن أن يحكم عليه بالقواعد))[1]، وشكل الخروج على القواعد والذاتية واللذة والابتعاد عن النص وصفاً للناقد الجيد الذي هو ((يروي مغامرات النفس وسط روائع المؤلفات))[2]، كما وصفه (اناتول فرانس)، فانه أكثر تحرراً من الأول(لوميتر) ومعتذراً –فرانس– للأفكار الجديدة التي طرحها الرمزيون من دون أن يدين أحداً منهم على الرغم من انه يحرص على الذوق الكلاسيكي ولو بالأشكال الضمنية، ولعلّ قول (اناتول فرانس) يوضح جانباً من مبادئ هذا النقد في وصفه لكتاباته: ((إنها تتحدث بحزم اقل (...) وتحتفظ في النقد بالنبرة الأليفة(...) وتتبع ذوقها وتخيلاتها ونزواتها))[3]، ويتفق الاثنان (فرانس ولوميتر) باشتراكهم بالابتعاد عن الانطباع الصرف وبذلك يذهبان معاً إلى أكثر من مجرد لذة لقراءة والانشغال الذاتي الى مديات أوسع في فهم انطباعات الإنسان وما تصبوا إليه الفلسفة الإنسانية ضمن إزاحات الإبداع في الأدب والفن، كما فعل (ريمي دوغورمون)(1858–1915)، فهو لا يركن إلى يقين ليتذوق كل الأفكار وتستتب انطباعاته عند الجديد منها ليدفع بالفلسفة الانطباعية إلى أقصى مدياتها على الرغم من انه ((لا يوجد جمال مطلق وان كل شيء نسبي))[4]، فهي تدع ان يكون لكل مؤلف او ناقد شخصيته وفكرته الخاصة عن الجمال،

(1) سنوليتز، جيروم، النقد الفني، القاهرة، ص719.

(2) انظر: كارولوني، النقد الأدبي، مصدر سابق، ص70.

(3) الطاهر، علي جواد، مقدمة في النقد الأدبي، مصدر سابق، ص420.

(4) ينظر: كارولوني وفيللو، النقد الأدبي، مصدر سابق، ص72–74.

وقد عبر عن ذلك كتاب (رحلة الى الكونغو) (1859–1951) لاندريه جيد حين ترجم علامات حرية النقد وأشكالها الانطباعية حتى في الأدب الكلاسيكي وبملاحظات شديدة الحدة عن أدب مسرحيات(راسين)، وعن (لافونتين)، وهو يؤكد وبشكل نرجسي على أن ((الفن لا يتبع الطبيعة، ولا اقبل إلاّ شيئاً واحداً غير طبيعي: الفن))[1].

(1) ينظر: كارولوني وفيللو، النقد الأدبي، مصدر سابق، ص75.

مؤشرات النقد المسرحي الانطباعي

أسفر الإطار النظري للنقد المسرحي الانطباعي عن مؤشرات كان أهمها ما يلي:

1-أن يكون الناقد المسرحي خاضعاً لتأثيرات الانفعال.

2-لا يهتم الناقد الانطباعي بالتفسير والتحليل وإصدار الحكم.

3-الناقد المسرحي الانطباعي يتحدث عن أي شيء وكل شيء.

4-الناقد الانطباعي يخرج عن الأثر المنقود.

5-يكشف الناقد عن شخصيته الذاتية.

6- يكون الناقد صادقاً فيما انساق إليه.

7-لا يستند الناقد المسرحي إلى الانطباع الصرف.

8-تتعدد صفحات الانطباع كل حسب ذائقته الجمالية بين الذاتية والنرجسية والتحرر الكامل في تناول أعماق موضوع الأثر المنقود.

النقد المسرحي الاجتماعي

يعمد النقد بشكل خاص إلى دراسة المؤلفات الأدبية بوصفها ظواهر يمكن دراسة أسبابها واستخلاص ما تسفر عنه من مؤشرات إبداعية في ذات المؤلف كبنى تركيبية تشكل إزاحة في الإبداع او في بيئة التأليف التي هي من مسببات بناء صيغ العمل المتأثرة بالعلاقات الاجتماعية للمؤلف، لذا فان أكثر المناهج النقدية تفرز حيزاً واسعاً لتأثير المجتمع وعلاقاته، فالمجتمع مفهوم شامل للمسرح، ذلك أن الشخصيات الاجتماعية تحقق حوادث المبادلة التشخيصية، المقاربة جداً من آراء (ماكس فيبر)[*](186–1920)، إذ أنها بلا ريب تتيح لنا أن نقيم هذه الصلة التي طال البحث عنها بين الشيء الجمالي والحياة الاجتماعية.

إن ذلك الجمال هو الخلق الفني المسرحي، فجمال الخلق المبدع لعلاقات وشخصيات اوديب وهاملت ولير وعطيل، وغيرها نشأت على خشبة المسرح، كما أكد ذلك انتونين ارتو(1908م)، حيث فال: ((ان كل خلق نشا من خشبة المسرح))[1].

ولما كانت الشخصيات تتحرك في بيئات اجتماعية مبادلة لما يحدث على خشبة المسرح((فالمسرح إذن واحد من التجليات الاجتماعية))[2]،

(*) ماكس فيبر: عالم اجتماعي ألماني، وهو رائد النزعة القائلة بضرورة فهم الأعمال الاجتماعية واستخلاص نماذج للسلوك الإنساني. ينظر: ماكري، دونالد، ماكس فيبر، تر: أسامة حامد، سلسلة أعلام الفكر العالمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بغداد، 1985، ص73–75.

(1) فينو، جان دو، سوسيولوجيا المسرح، تر: حافظ الجمالي، ج1، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق، 1976، ص6.

(2) فينو، جان دو، سوسيولوجيا المسرح، المصدر نفسه، ص6.

فصور الرقص والأعياد والاحتفالات وجميع الحالات التي يماثلها الممثل بالتشخيص، الاستقبال الملكي والأمراء والملوك والشخوص الإداريين والمعارك وغيرها من الحالات الفردية التي تخلق الصراع وتنمي مقوماته، كلها تصل الحياة الاجتماعية مباشرة بالمسرح، ولذا ما انفكت التيارات الأدبية والفنية والفكرية توصف على أنها؛ تعكس تأثيرات ومؤشرات الحالة الاجتماعية للكتاب والفنانين المسرحيين المبدعين، إذ إن الأدب والفن بعامه هو(محاكاة)[*] للحياة الاجتماعية، وقد تقول في ذلك أكثر النقاد والدارسين، ومنهم (دي يونالد) وعبارته المشهورة ((الأدب تعبير عن المجتمع))[1]، وأصبح الاهتمام بدراسة المجتمع جزءاً أساساً في النقد المسرحي الاجتماعي للخروج بمؤشرات تصوغ التحليل وتكشف المعنى المتخفي بين ثنايا الأعمال الفنية والأدبية الإبداعية، ذلك أننا ((إذا لم يكن في إمكاننا أن نفسر فكراً بالرجوع إلى أسسه الاجتماعية والاقتصادية قبل أن نعرفه في كليته وفي بنيته الخاصة فلا يقل عن ذلك صحة. إن البحث عن هذه الأسس الاجتماعية والاقتصادية يسمح لنا بدوره أن نتبين تبيناً أفضل ونفهم أحسن الفهم مضمون الفكر المدروس))[2]، وتحت هذا المضمون وضع الناقد (هيبوليت تين) تحت مظلة النقد التاريخي كما وضع تحت مظلة النقد الاجتماعي، للتداخل الحاصل في أساسيات كل من هذين المنهجين.

(*) المحاكاة: عرف أرسطو (384–322 ق. م) التراجيديا بأنها (محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة، لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني.. وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين). أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مصدر سابق، ص95.

(1) ويليك، رينيه، نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، 1972، ص120.

(2) بلعبد العالي ، عبد السلام ، الميتافيزيقيا ، العلم ، والايدولوجيا ، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص85.

إنّ للدعوة (الواقعية) في هذين المنهجين أثرا في دراسة المجتمع، بوصف الواقعية فرعاً من فروع المنهج الاجتماعي ومثله المنهج التاريخي، كما أن فلسفة (هيجل) تلك الفلسفة التي استند إليها (هيبوليت تين) أكدت المنهج الاجتماعي لأنها ((ربطت بين الأنواع الأدبية والمجتمعات))[1]، وأكثر المحاولات تحديداً لدراسة الأصول الاجتماعية للأدب: نجدها في دراسة نظرية (بوخر) ذات النظرة الواحدة عن ظهور الشعر في إيقاعات العمل، وفي الدراسات المتعددة التي قام بها علماء (الانثربولوجيا) (كلود ليفي شتراوس) الأب الروحي للبنيوية عن الدور السحري للفن المبكر، من خلال دراسة الأسطورة وما تعكسه من علاقات المجتمع البدائي، أي استنباط السلوك الاجتماعي للبدائيين من بناء التراكيب الهرمية للأسطورة في أنساقها العمودية والأفقية.

وفي محاولات (جورج تومسن) إدخال المأساة الإغريقية في صلات محددة مع الدين والطقوس ومع الثورة الاجتماعية الديمقراطية النهائية التي حدثت في زمن الكاتب والفنان المسرحي (اسخيلوس) وفي المحاولات التي درس فيها (كريستوفر) أصول الشعر في الانفعالات القبلية وفي (التضليل) البرجوازي حول الحرية الفردية[2].

وقد جاءت دراسات الأدب والفن الاجتماعية باتجاهين، اتخذ الأول دراسة الأفراد من خلال العلاقات الاجتماعية والسلوكية والاعتيادية المتحايثة مع المجموع في ذات البيئة والمترسبة في أذهان المبدعين والمؤثرة (سايكلوجياً) –نفسياً– على تصوراتهم ونوازعهم وسلوكهم وجعلها مرجعيات اعتمدها نقاد الأدب والفن، وما فرزته هذه المرجعيات في المخيلة الإبداعية للوصول الى المعنى، واشترط الاتجاه الثاني أن لا يتحول الكشف الاجتماعي إلى كشف مفرط بالوثائقية،

---

(1) الطاهر، علي جواد، مقدمة في النقد الأدبي، مصدر سابق، ص404.

(2) ينظر: ويليك، رينيه، نظرية الأدب، مصدر سابق، ص140.

وحذر النقاد من أن تنزلق مثل هذه الدراسات الى علم الاجتماع البحت، ذلك ان الناقد لابد أن يركز على حيثيات النص الجمالية المتعلقة بالإزاحة الإبداعية، التي لا تتعلق بالنقل المطابق لشيئيات المجتمع وسلوكه مباشرة حتى تحمل مواصفات الإبداع، إنما تعمد الآداب الى استلهام المواصفة الاجتماعية المعبرة عن النمط والناتجة من تأثير مواضعات الواقع، كما أكد (ألان روب غرييه) على ضرورة أن تدرك: ((لا يمكن لمعايير (التشابه)، ومطابقة (النمط السلوكي) ، أن تستخدم الآن كمعايير يقاس بها العمل الأدبي المعاصر))[1]، إذ إن للأدب توتراً جمالياً يخلقه الاستكشاف والمراقبة لواقع العصر بنوع أداته وبمسافة إبداعه، ومستلهماً لتأثيرات حيثيات الواقع الاجتماعي بما تمليه عليه المؤشرات الواقعية من ثوابت النمط ومتغيرات الطراز و((التبدلات التي تطرأ على البنى الاجتماعية، والمحتوى الاجتماعي(...) لا يعبر عنه مباشرة أبداً، بل يعبر عنه بطريقة غير مباشرة))[2]، ولا سيما أنّ أكثر المناهج والمذاهب والتيارات الفكرية ادعت الواقعية في بناء الصيغ التركيبية والمعمارية في الآداب أو الفنون على اعتبار ان الذي اثر في بناء هذه الصيغ هو الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، أي الواقع الحياتي في عصر الفنان المبدع.

(1) غرييه، ألان روب، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، دار المعارف بمصر، القاهرة، (د.ت) ، ص143.

(2) فيشير، ارنست، ضرورة الفن، مصدر سابق، ص29.

فالرومانسية والتعبيرية والسريالية والمذاهب المسرحية والأدبية الأخرى شكلت صيغها الإبداعية وركبت مسافاتها الجمالية على أساس تأثير الواقع لتخلق في تراكيبها إيهاماً كوظيفة[*]، حتى ((إن النقد الأكاديمي في الغرب(...) يستخدم كلمة (الواقعية) وكان الواقع شيء قد تكون تماماً (...)، ويرى هذا النقد أن دور الكاتب ينحصر في (استكشاف) واقع عصره وفي (التعبير عنه)[1]، وهذه الطريقة (المنتشية) في النقد تقوم على دراسة العلاقات الاجتماعية والبحث عن الأسباب واستنباط النتائج وتحتم دراسة العوامل والمقومات على أساس علمي – كما أريد له أن يكون– وقد اصطلح على مثل هذه الدراسات النقدية بـ (السياقية) ذلك أن القرن(التاسع عشر) اهتم بدقة العلوم الطبيعية، وكانت (الفلسفة الوضعية) كذلك تشيد بالعلم بوصفه ارفع منجزات العقل البشري[2]، ومن الممكن أن تدرس (الايديولوجيا) دراسة علمية، ذلك أن وسائل الإنتاج هي المصدر وهي متأثرة بالاقتصاد، فقد ((رأى (ماركس) إنّ فهم ديناميات النشاط الاقتصادي يتيح لنا فهم تركيب المجتمع، ويمكننا من التنبؤ بمجرى التغيير الاجتماعي))[3]، وتدخل ضمن مقومات النقد السياقي العوامل الاجتماعية الأخرى مثل الأخلاق والذوق العام والإرث الثقافي والعقائدية الدينية التي من شأنها أن تكون محفزات إبداعية تشكل إزاحة المنجز الفني على أسس جمالية لا تخرج عن السياق العام، أي لا تخرج عن القوالب والأساليب الفنية إلاّ بقدر ما يسمح به الإبداع،

(*) عرفت (سيزا قاسم) الوظيفة الإيهامية بـ (التفاصيل الصغيرة التي يعنى بها –الأديب او الفنان– ليجعل المتلقي يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق عنده انطباعاً بالحقيقة او تأثيراً مباشراً بالواقع)، ينظر: قاسم، سيزا، بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، 1985، ص110–111.

(1) غرييه، ألان روب، نحو رواية جديدة، مصدر سابق، ص141.

(2) ينظر: ستولينتز، جيروم، النقد الفني، مصدر سابق، ص681 وما بعدها.

(3) ستولينتز، جيروم، المصدر نفسه، ص683.

والى ذلك ذهب الناقد (حسب الله يحيى) الذي يرى: ((إن المسرح جزء من حركة تنمو وتتفاعل وتتواجد في محيط اجتماعي واجه عدة متغيرات اقتصادية وثقافية وتربوية وسياسية، مما جعل فن المسرح يأخذ حصته من هذه المتغيرات))[1]، وهذا ما تجسد في اغلب النصوص النقدية لنقاد عرب وأجانب في دراساتهم للأعمال القديمة والحديثة، وإشاراتهم التحليلية لخصائص مجتمعات الكتاب والفنانين عن الأسباب التي حدت بالكاتب تشكيل الصيغ التركيبية والمعمارية لمادته الأولية، وتحديد النتائج المترتبة على التحليل الاجتماعي في تشكيل وبناء العمل الفني؛ وكان الناقد (ريمر) أواخر القرن السابع عشر على الرغم من بؤس أطروحاته النقدية، يعتمد ذوق المجتمع الاليزابيثي وعاداته في نقده لمسرحية (عطيل) لشكسبير، إلاّ إن ابتعاده عن تحسس جماليات العمل الأدبي جعله ينزلق عن منصة التحليل السليم لتركن آراءه الغثة عن طبيعة العمل الفني المسرحي المذكور، إلاّ إن الناقد الانكليزي (الارديس نيكول) تناول الكوميديات القديمة التي ازدهرت في أثينا، كوميديا الاحتفالات الغنائية والفنطازية التي وجدت أستاذها في (ارستوفانيس)، أما حين اتخذت مدينة أثينا طريقها الى الانهيار، وظهرت ظروف اجتماعية مغايرة، فان (كوميديا جديدة) تكونت متخذة شكلاً آخر.

وهذا النمط من المسرحيات يتصل اتصالاً وثيقاً باسم (ميناندر) وتغيرت معه أصول المسرح الكوميدي واختيرت عقد (واقعية) استناداً إلى الحياة الاجتماعية المعاصرة، وتلاشى العنصر الفنطازي الغنائي وتلاشت الشخوص الخيالية المتطرفة ونبذت العقد غير المحتملة الوقوع على نسق عقد ارستوفانيس.

---

(1) يحيى ، حسب الله، مسرح الثمانينات في العراق ، ملامح ومؤشرات ، مجلة الأقلام، س25، ع2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص27.

إنّ عالم ميناندر المسرحي يصح أن يكون متصلاً بكوميديا العادات الاجتماعية التي ازدهرت في القرن السابع عشر[1]، وقد فصل (نيكول) محللاً مسرحيات لمراحل تاريخية عديدة تناول فيها المقومات الاجتماعية في عصر المسرحية وظروف العلاقات التي أحاطت بها من شعائرية وسلوكية وسياسية، ففي حديثه عن مسرح (الأسرار والمعجزات) وصف الوضع السياسي وذكرت حتى القرارات التي اتخذها البابا بتوضيح دوافع فعاليات هذا المسرح، إذ قال: ((فكان أن تقرر الاحتفال بعيد جسد المسيح الذي يقع في كل سنة في يوم الثلاثاء الذي يلي احد عيد (التثليث)، وذلك بموجب قرار بابوي صدر سنة (1264)، ثم تثبت ذلك القرار سنة(1311) في التقويم بصورة رسمية بأمر صادر من مجمع فيينا))[2]، واسترسل الناقد في تحليل الأعمال المسرحية ضمن الأطر الاجتماعية واصفاً الدراما الاجتماعية الواقعية المركزة في مسرحيات (المشكلة) التي انبثقت من التقاليد المحلية واليومية، ومحللاً لطبيعة ظروفها البيئية المجتمعة، كأسباب ملحة سيق من خلالها الكاتب إلى توظيف صيغ إبداعية مسرحية كانت السياسة وعلاقات المجتمع وعقائده الدينية تفعل آلياتها، إذ ((إن سوسيولوجيا- علم الاجتماع- الآداب تعد المبدع الحقيقي هو المجتمع، ولا تكتفي بالوقوف عند أفراد معينين))[3].

(1) ينظر: نيكول، الارديس، المسرحية في الأدب الانكليزي، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980، ص11.

(2) نيكول، الارديس، المسرحية في الأدب الانكليزي، المصدر نفسه، ص20.

(3) بلعبد العال، عبد السلام، الميتافيزيقيا، العلم، الايدولوجيا، مصدر سابق، ص85.

إنّ الكثير من الأعمال يمكن جعلها وثائق تكشف عن تاريخ مجتمع، وقد نظر إلى أعمال أدبية ومسرحية على أنها تقدم شيئاً من خصائص الأنماط الاجتماعية، فمسرحيات شكسبير ((زوجات وندرسون المرحات، و (بن جونسن) في العديد من مسرحياته و (توماس ديلوني) يبدو أنهم يخبروننا شيئاً عن الطبقة الوسطى في عصر الملكة اليزابيث))[1]، ولا يقتصر هذا على المأساة بل حتى على الأعمال المسرحية الكوميدية، إذ ((إن أكثر الملاهي اضحاكاً – إذا استنطقت بشكل مناسب– تقول لنا شيئاً عن مجتمع عصرها[*]))[2]، وهنا يظهر النقد السياقي متساوقاً وثقافة البيئة والعصر ويتخذ من التحليل الاجتماعي العلاقات المستمدة من (العرق) تلك العناصر التي حددها (تين) فان كل ثابت مجهول(العرق) يعمل به (تين) حسبما يشاء فهو ما يفترض انه (الشخصية القومية) أو (الروح) الانكليزية أو الأمريكية أو غيرها.

وأما الزمن او اللحظية –كما يسميها– فيمكن أن تنحل في مفهوم (البيئة) وهذا يظهر الأدب والفن في سياق اجتماعي بحت ((فالناقد هنا يتكلم بعبارات تاريخية واجتماعية على الموضوع الذي يعالجه العمل والأفكار التي يعبر عنها، غير انه عندما ينتقل إلى العناصر الفنية، لا يستطيع أن يتحدث عنها باللغة نفسها))[3].

(1) ويليك، رينيه، نظرية الأدب، مصدر سابق، ص131.

(*) وحتى المهازل الكثيرة التي كتبها (كالديرون)(1600–1681) مسرحي اسباني له أكثر من (111) مهزلة، في القسم الثاني من حياته بعد أن نصب في سلك الكهنوت، لا تخلو من لمسات المجتمع الاسباني في علاقاته وشؤونه اليومية ونماذج شخصياته بالرغم من ذهابه الى نوع من الإبداع تنشئ فيه الأوهام عالماً تغير كل ما فيه بسحر المسرح.

(2) ويليك، رينيه، نظرية الأدب، مصدر سابق، ص134.

(3) ينظر : ستولينتز ، جيروم، النقد الفني، مصدر سابق، ص686–691.

والنقد السياقي هو ((ذلك النوع من النقد الذي يبحث في السياق التاريخي والاجتماعي والنفسي، للفن (...)، إذ إن المقصود من فكرة السياق هو أن الشيء لا يمكن أن يُفهم منعزلاً، وإنما يُفهم فقط بدراسة أسبابه ونتائجه وعلاقاته المتبادلة))[1].

يشترك النقد الاجتماعي والنقد التاريخي والأيديولوجي والنفسي بخطوط عريضة عامة لتداخل هذه المناهج بعضها في بعض لاهتمامها بالوسط الاجتماعي للأديب، واهتمت كذلك بالسياقات الزمنية للنصوص الأدبية والمسرحية، وكانت هذه المناهج تعول على الأدب لدراسة الأديب وطبيعة حياته، وكانت رداً على المنهج الكلاسيكي (الأرسطي).

---

(1) ستولينتز، جيروم، النقد الفني، مصدر سابق، ص680-681.

النقد التاريخي

لقد جمع المبدع صفات الكاهن والعالم والمنظم الاجتماعي، وراح يخبر الحياة ويتلمس مفاصلها في شعاب المجتمع والعصر حتى أكد (جون ديوي) على هذه الناحية من أن الفن خبرة حياتية يكتنزها المبدع من خلال تجربته وسط مجتمعه في الزمان والمكان المحددين.

((إنّ شخصية الكاتب هي خبرته الحياتية الفردية الخاصة، وهذه الخبرة أشكال متنوعة، للعلاقات والروابط الاجتماعية، أحداث العصر المهمة، والى حد ما، استيعاب علم النفس واستشراف أطوار المجتمع))[1]، وقد قال ابسن ان على المرء ((التمييز بين ما عاشه المرء عاطفياً وذلك الذي خبره فقط، لان الأول هو الذي يمكن أن يكون موضوع النشاط الاجتماعي))[2]، أي أن الحدث الذي يتعامل معه المتلقي بمشاعر عاطفية يفعل موضوع النشاط الإبداعي كتجربة استوعبت روحياً، وهنا تلعب متطلبات العصر الجمالية دوراً بارزاً في تكوين الشخصية المبدعة لما للفن من قدرة واسعة لاستيعاب آفاق الحياة، إذ وصف (برشت) الفن على انه ((يمتلك بشكل متميز ، وجهة نظر واسعة، وليست ضيقة ذلك أن الحياة نفسها واسعة، متنوعة ومليئة بالتناقضات... وهناك العديد من طرق التحدث عن الحقيقة،

([1]) خرابجنكو، ميخائيل، الأدب وقضايا العصر، تر: عادل العامل، منشورات وزارة الإعلام، سلسلة الكتب المترجمة، 109، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981، ص84.

([2]) خرابجنكو، ميخائيل، المصدر نفسه، ص80.

وهناك العديد من الطرق لإخفائها))[1]، إذ يعمد الفنان من خلال إبداعه إلى إنكار الأسلوب الفني الذي يشكل إزاحته الإبداعية المتأثرة بالعلاقات الاجتماعية السائدة في ذات العصر والظروف الاجتماعية والسياسية التي كونت الآفاق الذهنية والروحية لشخصية الفنان وركبت عوامله(السيكولوجية) وعلى هذا تكون ((معرفة التاريخ السياسي والاجتماعي لازمة لفهم الأدب وتفسيره، وكثيراً ما يستحيل فهم نص أدبي قبل دراسة تاريخية عريضة))[2].

إنّ كل وسائل الإبداع تمتلك مصادرها المباشرة وغير المباشرة في أحداث حياة المبدعين الخاصة، في عواطفهم وانفعالاتهم، فالسيرة الشخصية هنا تستخدم لتوضيح الفن والنتاج الفني، وفي الوقت نفسه تستخدم أعمال الفن لتوضيح الحقائق الغامضة والمجهولة في حياة الفنان، و ((لكي نفهم أثراً فنياً أو فناناً أو جماعة من الفنانين، فلا بد من أن نتصور بدقة الحالة الفكرية والأخلاقية العامة التي ينتسب إليها الأثر أو الفنان أو جماعة الفنانين))[3]، ولما كانت هناك روابط حية بين إبداع الفنان وتجربته الإنسانية الخاصة، أي أن هناك علاقة تفعيلية بين الإبداع والسيرة الشخصية في أكثر من زاوية، ليشير هذا الربط إلى الدور الأساس للتفسير البيوغرافي (المعني بالسيرة) لأعمال الفن وبهذا فان ((العلاقة بين الشخصية الإبداعية والخاصة للفنان تحمل سمة عصره التي لاشك فيها، فالشخصية الإبداعية ظاهرة تاريخية))[4].

([1]) خرابجنكو، ميخائيل، المصدر نفسه، ص85.

(2) فهمي، ماهر حسن، المذاهب النقدية، مصدر سابق، ص181-182.

(3) اندريه، ريشار، النقد الفني، تر: صباح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،1979، ص61.

(4) خرابجنكو، ميخائيل، الأدب وقضايا العصر، مصدر سابق، ص78.

وقد أشار (محمد مندور)[1] إلى دراسات (سانت بيف) لمعاصريه من الكتاب، إذ درس حياة الأديب الشخصية المادية والروحية ونوازعه العامة من عادات وعلاقات (أحباء وأعداء) (تلاميذ وأصدقاء) محاولاً الكشف عن ماهياتهم (الأدباء)، وبهذا كان نقده تصويراً لشخصيات الكتاب، وعلى هذا استند على المنهج التاريخي[*] في التحليل السيري، وكان النص المسرحي من أكثر الفنون التي ينعكس عليها تأثير المناهج والتيارات الفكرية فتشرب النقد المسرحي بهذا الاتجاه وسارت خطوات التحليل على هذا المنهج في أحضان النصف الأخير من القرن التاسع عشر، إذ قال (مايرهولد): ((نشأت في المسرح الطبيعي طريقة نسخ الأسلوب التاريخي))[2]، وعمد (مسرح موسكو الفني) على إخراج أعمال (تشيخوف)[*](1860-1904) الطبيعية إلى اعتماد (الدقة في استنساخ الطبيعة) والمأخوذة عن مسرح (مييننغن)[**]، إذ إن تقيد المسرح الطبيعي في إخراج المسرحيات التاريخية، وقد عمد النقاد الى إيضاح سمات العصر التاريخية من خلال صيغ النص التركيبية والمبنية (متحفياً) – كما وصفت– التي تعطي لكل مكملات المسرح متحفيتها أي (تاريخيتها).

---

(1) انظر: مندور، محمد، في الأدب والنقد، القاهرة، 1956، ص64.

(*) يمثل المنهج التاريخي في النقد العربي طه حسين في :

1. حديث الأربعاء.
2. انظر: تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف، مصر، ص1976.
3. انظر: مع المتنبي: درس قضية انتحال شعر ما قبل الإسلام من الجوانب السياسية والدينية والفنية.

(2) مايرهولد، فسيفولود، في الفن المسرحي، تر: شريف شاكر، ج1، ط1، دار الفارابي، بيروت، 1979، ص47.

(*) تشيخوف: مسرحي روسي، درس الطب في جامعة موسكو وتخرج منها عام 1884، من أهم أعماله (النورس 1898)، الخال فانيا(1899)، الشقيقات الثلاث(1901)، بستان الكرز (1904).

(**) فرقة شكلها دوق ساكس ماييننغن عام(1865) أدخلت ابتكارات كثيرة في المسرحيات التي قدمتها الفرقة بين عامي (1874-1890) ولاسيما في الإضاءة المسرحية وفي حقل الأزياء والمناظر حيث بذل اهتمام شديد بالتفاصيل والدقة المتعلقة بفترة أحداث المسرحية. ينظر: تيلر، جون رسل، الموسوعة المسرحية، مصدر سابق، ص370.

ان التاريخية في أعمال تشيخوف (بستان الكرز) مثلاً ترجع الى دقة التصوير المتحفية، فشخصيات بستان الكرز لم تكن غاية الحدث بل وسيلة له إلاّ أنها تحولت إلى غاية في عرض هذه المسرحية على المسرح الفني بموسكو(***)، إذ جعلها تشيخوف شخصيات محددة ساطعة (تبيولوجيا) أنموذجية تاريخية معبرة عن بيئة طبيعية في تكوينها الاجتماعي ترتبط بزمنها، واخذ النقد التاريخي المسرحي بعض مؤشرات هذا التوجه، وأصبح يولي اهتمامه بالسياقات الزمنية للنصوص الأدبية المسرحية، سواء أكان ذلك في بناء الشخصية المأساوية أم الحدث المأساوي، وبهذا أصبحت هذه المعايير والأحكام والقواعد التي كانت مهمازاً يتلمس بها النقاد الكلاسيكيون طريقهم نحو معرفة النصوص، أصبحت في عداد المسكوت عنها في مثل هذا المنهج الذي كان (هيبوليت تين) الناقد الفرنسي واضعاً لخطوط مسلكه الرئيس، وقد وضح (تين) العناصر الأولية لهذا النقد التي هي (الجنس والبيئة والعصر) أي أن تساهم هذه الوحدات في كشف الأحداث التاريخية والاجتماعية والسياسية والعلاقات الكائنة او الحادثة في زمن مبدع النص.

إنّ دراسة هذه المفردات المستمدة من تاريخ زمن الكاتب ترمي الى كشف معنى النص، وفرز المادة الأولية وعناصر البناء التاريخية، وتشترط مثل هذه الدراسة أن لا يتحول الكشف التاريخي الى كشف مفرط بالوثائقية، أي يتحول إلى وثيقة للتاريخ الأدبي.

(***) أشهر المسارح الفنية وأكثرها نفوذاً، أسسه بهيئة تعاونية عام (1898) ستانسيلافسكي ونميروفيج ودانجينكو مجموعة تضم ممثلين هواة ومتخرجين جدد في الصف المسرحي في الجمعية الموسيقية.

نرى أن الناقد (سانت بيف) عمد إلى الاعتناء بالجانب الشخصي للأديب ذلك الذي يقترب نحو أدب السيرة، وبذلك سار هذا المنهج على منحيين يكمن أولهما بالنقد الأدبي والآخر بالتاريخ الأدبي، ولا يفصل بين هذين المنحيين غير فاصل رفيع مشوب بالحذر يتوجسه النقاد لكي لا ينزلقوا الى مسالك المؤرخين ولا تصبح أعمالهم النقدية ((وثيقة تكشف عن أحداث التاريخ ليس إلاّ))[1].

إنّ منهج هيبوليت تين الذي طبع بطابعه كل نقد القرن التاسع عشر اختصر الخطوط العامة في قول (تين): ((يقتصر المنهج الحديث الذي احرص على إتباعه على اعتبار الآثار الإنسانية بنوع خاص كوقائع ونتاجات، يجب أن تحدد سماتها وتبحث أسبابها، لا أكثر، إن العلم حسب هذا المفهوم لا يدين ولا يسامح، انه يعاين ويشرح))[2]، وقد وجب أن تكون الأحكام النقدية مسندة الى مقاييس موضوعية وأن يعمد الى البحث عن الميزات والأسباب التي تم على ضوء تأثيراتها بناء الصيغ التركيبية والمعمارية للعمل الفني وصيرت مادته الأولية، التي شكل الإبداع فيها خروجاً عن النسق الأدبي العام، ذلك أن مفاهيم الواقع تتحد مع المعقول لإيجاد روابط منطقية تسند بناء الحدث، أو تنضيد الحوار، وإيجاد الأسباب التي تدعم ذلك التفسير، أي إيجاد نظام للماهيات المعبرة عن الواقع، إذ يقول تين: ((هكذا يعمل العالم ويتوصل العلم بوساطة القوانين التي يكتشفها الى الأسباب الواقعية، هكذا يجب أن ندرك العالم الإنساني، سواء أكان موضوع البحث إنساناً، أم عصراً، أم أثراً، أم أدباً،

([1]) انظر: سلوم ، داود ، المنهج التاريخي في دراسة الموضوع الشعري ، اتجاهات النقد الأدبي الحديث في العراق، الموصل 1989، ص26.

([2]) كارلوني، وفيللو، النقد الأدبي، مصدر سابق، ص48-49.

فينبغي أن نستخلص العلاقات التي تفضي الى السبب الجوهري لمجموعة وقائع خاصة والى (الظروف) أي الى الجواهر الأخرى التي ارتبط بها السبب الأساس))[1]، وقد اقترنت هذه المنطلقات بشق مبدئي أولي عند (تين) ذلك هو الانطباعات النفسية للناقد في تلمس شعاب الموضوع واختراق المشاعر التي اختفت تحت الكلمات، وقد عدّ هذا المضمار تأثراً فلسفياً بمفاهيم استاذيه في الفلسفة (سبينوزا وهيجل) ((فالتاريخ- حسب المفهوم الهيجلي[*]- في حالة صيرورة دائمة لا تستقر إلاّ عند الظهور الكامل للعقل او الروح الشامل))[2]، ومفاهيم العقلانية المطلقة ((إن الكون هو مظهر لفكرة منطقية والواقع – الذي هو المنطق الحي- يتحد مع المعقول))[3]، وتأثراً بفكرة المنطق الحي صاغ – تين- على ذلك النظرية الجمالية التي تدعو الى مقاييس موضوعية ناتجة عن الواقع تكفل تحليل الجانب العرقي والبيئي والزماني في الأثر.

تكاد تكون أكثر الدراسات المسرحية منذ أقدم العصور حتى اليوم هي دراسات تاريخية، فدراسة المسرح اليوناني، ورجالات هذا المسرح أمثال اسخيلوس، سوفوكليس، يوربيدس، ومقومات المسرحية اليونانية، والأساطير، ونظام المسرحية اليونانية وصلتها الوثيقة بالشعائر والطقوس(الديونيسيزية)[**]

([1]) كارلوني، وفيللو، النقد الأدبي، المصدر نفسه، ص50-51.

(*) هناك لابد من الإشارة الى ان المفاهيم المثالية غير الهيجلية لا ترى في التاريخ ما يراه هيجل.. فهو عندها ساكن ثابت من حيث تقديره وصيرورته.. لا تطور ولا ارتقاء والحركة التي ترى الظواهر والأشياء إنما هي من وهم الحس وخداعه، وذلك ان كل شيء عندها إنما هو على ما كان قد رسم له. وليس له أن يكون غير ما كان عليه من قبل.

(2) مبارك، محمد، مواقف في اللغة والأدب والفكر، دار الفارابي، بيروت، 1972، ص74.

(3) كارلوني، فيللو، النقد الأدبي، مصدر سابق، ص50.

(**) الطقوس الديونيسيزية: نسبة الى الاله (ديونيسيس اوباقوس) اله الخمر وهو ابن الإله (جوبيتر) كبير الالهة- جاء سفاحا من (سيميليه) وهي بنت(كادموس) ملك طيبة. ينظر: مونززبير حين ينكسر الغصن الذهبي، تر: صبار سعدون السعدون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص81.

والطقوس والشعائر الراقصة التي كان يتعبد بها اليونانيون البدائيون للإله ديونيسيز والمقومات الاجتماعية والبيئية التي خلقت هذا النظام من الفن.. ونظرية المحاكاة (لأرسطو) والأصول التي أحصاها (هوراس) وأوصى الشعراء والكتاب المسرحيين بالمحافظة عليها، والعصور الوسطى وعصر النهضة وما الى ذلك من المفردات والمذاهب التي تحتم معرفتها عند الحديث عن أي سياق مسرحي يهدف إلى ترتيب حكم أو تحليل مفردة من نسق (المسرحة) سواء أكان ذلك في النص أم الإخراج، كل ذلك وما استند عليه الناقد من مفاهيم هذه المفردات أساسيات المرجع التاريخي الذي تقوم عليه معيارية العمل الفني في تلمس زواياه الإبداعية أو قيمته الفنية المراد الكشف عنها إذا أريد تحليل او دراسة نص مسرحي او احد فناني المسرح، ذلك أنه يستند الى أحكام ومعايير تستمد مرجعيتها من التاريخ.

مؤشرات المنهج التاريخي:

مؤشرات النقد المسرحي في المنهج التاريخي هي:

1-يعتمد الناقد على تحليل الجانب الاجتماعي في جوانبه: العرقي والبيئي والزماني.

2-(الحدس التشريحي) يتدخل بانطباعات الناقد (السايكولوجية) النفسية بعيداً عن أن تتحكم به الأهواء ولا توجهه النزعات الذاتية المبنية علـــــى الذوق الفردي.

3-أن لا يتحول النقد إلى وثيقة للتاريخ الأدبي.

4-تعلق المنهج التاريخي بالنقد (السيري) الذي اهتم بالتاريخ الشخصي للأدباء.

5-دقة التصوير (المتحفية) تتصف بالنمذجة التاريخية.

6-يستند النقد التاريخي إلى أحكام ومعايير يستمد مرجعيتها الجمالية من التاريخ.

النقد النفسي (السايكولوجي)

تشير دراسات التحليل النفسي إلى أن (سانت بوف)(1804–1868) الناقد الفرنسي، يُعد الممهد الأول للدراسات النفسية في النقد(*)، إذ انه استقصى في دراساته الحياة الشخصية للأدباء ومظاهرها المادية والروحية والسلوكية، وان هذه الدراسات تصور الكتاب تصويراً شخصياً موغلاً في الفردانية الذاتية(**)، ومعبراً عن السيرة النفسية التي غالباً ما أكدها الباحثون حتى قيل إن دراساته لا تخرج عن ((كونها نوعاً من السيرة النفسية للأدباء))[1]، إذ إن نظرية التحليل النفسي تركز على وصف تتابع أفعال النمو ومراحله، وكيف يبني المرء انساق نفسية متداخلة مع بيئته، أسرته ومجتمعه، عاطفياً ومادياً.

من الثابت إنّ نظرية التحليل النفسي تضرب جذورها في عمق الظواهر الأدبية كمحاورات أفلاطون (تأثير المحاكاة على حراس الجمهورية)، وما ذكره (أرسطو) في تعريفه للتراجيديا على أنها ((محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة، لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني.. وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين))[2]،

(*) نستثني (عبد القاهر الجرجاني) في نظرية (الكلام النفسي القديم) القائم في النفس الذي حاول فيها ان يشرح الدلالات النفسية لأشكال التعبير، ولكنه في الحقيقة لم يتجاوز الظواهر الثانوية، فلم تتجاوز محاولته هذه مرحلة تأكيد الدور الذي تلعبه النفس في شكل العبارة. ينظر: إسماعيل ، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، (د.ت)، ص14.

(**) له دراسات كثيرة في هذا الاتجاه منها: صور أدبية (1836–1839)، صور النساء (1844)، صور معاصرة(1846)، بور رويال(1840)، شاتوبريان وجماعته الأدبية (1861)، ودراسة عن فرجيل(1867).

(1) حيدوش ، احمد ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، رسالة ماجستير مقدمة الى كلية الآداب– جامعة بغداد،1983، ص13.

(2) أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، 1982، ص95.

وحالة التطهير هذه التي أشار إليها (أرسطو) في تعريفه للتراجيديا، إن هي إلاّ ضرب من ضروب المعالجة النفسية للمتلقي، التي دأب الأدب ونقاده على الكشف عنها عند الكتاب في نوازعهم النفسية وفي نصوص أدبهم، للوصول إلى المعنى المضبب خلف الرموز والتراكيب التي لا يمكن معرفتها إلاّ من خلال دراسة حياة الكاتب بعلاقاته الاجتماعية والبيئية، وقد عمد الأدب والفن قبل شروع مدرسة التحليل النفسي إلى إرساء حالات الصدق المتولدة من الدوافع النفسية، ولكي تنجز الدراما حالة التطهير لابد أن تكون صادقة التوجس عميقة المشاعر، ((فما من شيء في الفن يمس المشاعر مساً عميقاً كلياً إلاّ ما خرج من أعمق النفس واخصها وأكثرها شخصية))[1]، وقد جسدت الشخصيات المسرحية هذا العمق النفسي وفيض المشاعر الجياشة في تركيبة الفعل وبناء الأحداث، إذ لا تتضمن مسرحيات راسين (1629-1699) مثلاً إلاّ القليل من الفعل الخارجي، وتكمن قيمتها الدرامية في الصراع النفسي الداخلي المتمركز حول شخصية واحدة، وهذه الشخصية تريد أن تفعل الشيء الصحيح ولكنها لا تستطيع ذلك إما بسبب الظروف المحيطة أو بسبب طبيعتها الذاتية[2].

(1) برتليمي، جان، بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، 1970، ص56.

(2) الزيدي، مرسل، محاضرة للدراسات العليا الدكتوراه، قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون الجميلة، بغداد، صباح يوم السبت 2002/3/4.

أما ابسن (1828–1906) ففي مسرحياته الأربع الأخيرة(*) يولي الاهتمام بمشاكل الفرد بدلاً من المجتمع، كما يتزايد توظيفه للدراسة النفسية المركزة للشخصيات، والجو العام لهذه المسرحيات كئيب ورمزي وملغز، كما أنها شخصانية ، إذ يمكن عدها سيرة ذاتية وروحية للكاتب، ولقد كانت للقوة الدلالية الخفية للشؤون البشرية لهذه المسرحيات أثرها الكبير في نشوء(المسرح الرمزي) في نهاية القرن التاسع عشر(1)، ويأخذ النقد الحديث الشخصيات والأفعال بالتحليل المبني على أساس نفسي قائم على نظرية (فرويد) في التحليل النفسي، ولابد أن يهتم ببواعث النشاط البشري سواء أكانت تلك التي يعزوها (فرويد) للمكبوتات المحرمة (اوديب) (هاملت) التي تتمظهر على شكل أحلام أم نوازع يفرزها اللاوعي تراكيب رامزة يسودها التلغيز والضبابية،

(*) وهي:

1. مسرحية (سيد البنائين)(1892) تسترجع الماضي وتناقش موضوع الشيخوخة التي يدمرها الشباب.
2. مسرحية (ايولف الصغير) (1984) تصور صبياً مرفوضاً تدمره بلادة أحاسيس والديه.
3. مسرحية (دون كابريل بوركمن)(1896) تعكس الأيام الأخيرة لثري أشهر إفلاسه.
4. (عندما نبعث نحن الموتى) تصور نحاتاً يضرب عرض الحائط العلاقات الإنسانية كلها في دأبه لتحقيق أهدافه المثالية، فيموت وحيداً على قمة جبل تكسوه الثلوج.

(1) الزيدي، محاضرة للدراسات العليا(الدكتوراه)، مصدر سابق.

أم تلك التي عدها (يونك) ناتجة عن (اللاوعي الجمعي)[*] في التراكيب الأسطورية او الهذيان كما في شخصية (بنجامين)[**] في الصخب والعنف لـ (فوكنر) او شخصية (الصغير هانز)[***]، إذ يرى (يونك) ((ان ممارسة الفن كنشاط (سايكولوجي) او نشاط بشري ينبع من بواعث سايكولوجية(نفسية) وهو بصفته هذه –يجب آن يكون– موضوع دراسات لعلم النفس))[1].

وقد ذكر فرويد الأنا والذات العليا والهي، فالأنا هو الجانب الظاهر من الشخصية وهو يتأثر بالعوامل اللاشعورية من ناحية وبعالم الواقع من ناحية أخرى، وتتصف الأنا على أنها شعورية... فهي تميل إلى ترتيب النتائج على مقدماتها ترتيباً منطقياً، وهي خلقية كذلك، إذ أنها تميل عادة إلى أن تكون في تصرفاتها في حدود المبادئ الأخلاقية التي يقرها عالم الواقع والعنصر الثاني هو الذات العليا، وتتكون من الطفولة، وتتلخص الصفات الأساسية للانا العليا في أنها الناقد الخلقي الأعلى الذي يشعر الأنا بالخطيئة، أما العنصر الثالث فهو الهي، ومن خصائصها أنها لاشعورية، وأنها لا تتقيد بقيود منطقية ومن مركباتها النزاعات الفطرية الوراثية والمكبوتة و –بحسب فرويد– ان أهم هذه المركبات هي النزعة الجنسية[2].

(*) اللاوعي الجمعي: ذهب (يونك) الى أنّ المضمون هو التراث القديم او خبرة الأسلاف الإرث المعرفي الذي يعود الى ما قبل التاريخ، وان الحياة العقلية للفرد تتكون من اللاوعي الجمعي واللاوعي الفردي والوعي. وان مضمون اللاوعي الجمعي متطابق في كل أفراد العرق الواحد، وجد في الأساطير كصورة مكافئة لأحلام الفرد.

(**) بنجامين: شخصية متخلفة عقلياً في (الصخب والعنف) (لفوكنر)، شخصية كبيرة العمر ولكن بعقلية طفولية تسرد بالهذيان حوادث تاريخية متراكمة لعلاقات اقتصادية وطبقية، بلغة أطفال غامضة ومتقطعة مصدرها اللاوعي.

(***) الصغير هانز: من مرضى(فرويد) المشهورين مكن والداه(فرويد) من أحاديثهما اكتشاف الكيفية التي اخترع بها هذا الطفل الأساطير التي تفسر التشتت الذي أصابه عند مراحل(ليبيدية)* محددة.

*الليبيدية من الليبيدو: مصطلح استخرج من أصل لاتيني يعني الاشتهاء والرغبة، ويطلق على قمة الرغبة الجنسية على وجه الخصوص.

(1) برتليمي، جان، بحث في علم الجمال، مصدر سابق، ص217.

(2) ينظر: القوصي، عبد العزيز، أسس علم النفس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1950، ص273-277.

لقد حاولت نظرية التحليل النفسي تفسير النص الأدبي لا الحكم عليه، اي أن ينظر الى العمل الأدبي والفني بوصفه ((عرضاً مرضياً مستتراً وراء ظاهر المعنى الصريح))[1]، فجاء التحليل النفسي لكثير من الأعمال الفنية والأدبية حلاً لألغازها المضببة وسبر أغوارها التركيبية والبنائية وكشف المضمون، وكان المنهج النفسي المتفوق في تحليل مسرحية (هاملت) لشكسبير، بعد أن اخذ تردد (هاملت) في قتل عمه الملك(كلوديوس) الجانب الكبير من تساؤل النقاد وتبريراتهم، أي أن شخصية(هاملت) فسرت من اغلب النقاد إن (هاملت) انسان مصاب باضطراب عقلي.. وكان أهم هذه التفسيرات ذلك الذي يقول بسوداوية (هاملت) ((ويعد (برادلي) من أكثر الآخذين بهذا التفسير حتى انه ليحاول تفسير المسرحية كلها من خلاله))[2].

إنّ التحليل النفسي يسند جميع الأقوال والتصرفات لشخصية(هاملت) على أن هناك رغبات قديمة محرمة سبق أن كبتت منذ الطفولة في لا شعور(هاملت) ولما كانت الرغبات المكبوتة هي الرغبات المحرمة والرغبة الجنسية من ابرز هذه الرغبات ((التي كبتت أمداً طويلاً في أن يحتل مكان أبيه من حب أمه، أثيرت في نشاط لا شعوري برؤيته شخصاً آخر يغتصب هذا المكان على النحو الذي اشتاق هو ذات يوم أن يصنعه تماماً))[3]، وكان مرض(هاملت) وإصابته بـ (عقدة اوديب) هو الذي يفجر النوازع والسلوك في حيثيات المواقف الدرامية في مسرحية(هاملت)،

---

(1) حيدوش، احمد، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، مصدر سابق، ص19.
(2) ينظر: إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، مصدر سابق، ص144.
(3)ينظر: إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، مصدر سابق، ص151.

فضلاً عن أن هناك النوازع الأخرى من عمليات التحليل النفسي أثرت في سلوكيات (هاملت) وزرعت عوامل التردد فيه وانطوت على غرابة الشخصية وفرادتها وولدت ((ذلك النوع الشعوري الذي يعبر فيه الشخص عن تقديره للأشياء، وهو النوع المكتسب من البيئة غالباً، وكل العمليات العقلية المعيارية، كالأحكام الأخلاقية والدينية او السياسية))[1] التي يدخل اللاشعور بتركيب رموزها الشكلية واختيار بناء الأداة المسموحة لطرح الموضوع ليكون التحليل النفسي من خلال معرفة حياة الكاتب او الفنان مفسراً وكاشفاً لحشود الرموز ودلالاته المتهيكلة في تلافيف الموضوع الإبداعي.

فالصيغ الرمزية التي لازمت أعمال (فرانز كافكا) في (المسخ)[*] و (القلعة)[**] و (المحاكمة)[***] وما اكتنفها من غموض في تراكيبها الرمزية، لا نستطيع الكشف عنها إلاّ بالرجوع إلى حياة المبدع ومعرفة تفاصيل علاقاته البيئية والدينية والاجتماعية وحتى السياسية، وتأثير ذلك على طريقة تفكيره.

---

(1) ينظر: إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، مصدر سابق، ص149.

(*) المسخ: موظف بريد–ك– يستيقظ صباحاً ليجد نفسه متحولاً الى مسخ، يحرك أرجله العديدة في الهواء، يدبو، ويتسلق الجدران والسقف واصفاً حركة الشارع من خلال الشباك، والتباعد الإنساني بين المارة وحالته في نهاية العمل(تكنسه) الخادمة بعد أن تضربه على رأسه بالمكنسة وتقتله.

(**) القلعة: بطل رواية القلعة–ك– تطلب منه السلطات في (القلعة) ان يقبل وظيفة مشرف، فيرحل الى المدينة التي تقع فيها القلعة ويحاول أن يصل الى هذه السلطات، غير أن القلعة أعلى من المدينة ولا يمكن الوصول إليها وتنتهي محاولته لمقابلة من هم أعلى منه بالإخفاق والإحباط، ولكنه لا يستسلم من الوصول الى من في القلعة ويستمر إخفاقه ويموت دون ان ينجح في تحقيق هدفه.

(***) المحاكمة: يقبض على –ك– ذات صباح، ولا يبلغ بالاتهامات الموجهة إليه، ولا يسجن ولا يقدم للمحاكمة، بل انه هو ذاته يبذل جهداً لمواجهة من يتهمونه غير انه لا يتمكن من ذلك ابداً وفي النهاية يأتي جلادوه لأخذه، فيسير معهم طائعاً ويطعن في مقتل ويموت (كالكلب) كما يقول.

تشير الدراسات إلى أن التعامل الأبوي السلطوي من قبل الأب – أخرجه ليلاً من سريره وأوصد دونه باب الشرفة– اثر في نفسية الكاتب منذ الصغر وجعله يهاب السلطة، وأثرت في حالته النفسية كما هو واضح من رسالة وجهها الكاتب إلى أبيه[1] من المحتمل أن تكون السلطة الأبوية القاسية تؤثر في نفس الطفل ولكن ليس بالقدر الذي وصفه الدارسون في حالة(كافكا).

ان الوضع الاجتماعي الأمريكي والأوربي بشكل عام المفرط الحساسية من اليهود ورفض الآخرين لهم نتيجة للمضاربات الاقتصادية، وتصاعد الشعور اليهودي الديني بالاضطهاد والمذلة وانعزالهم بحارات وأحياء مغلقة على نفسها، جعل الشباب اليهودي وخاصة مرهفي الحس يشعرون بالحطة والدونية والتباعد الإنساني عن الآخرين، وهذا اليأس من الحنو الإنساني هو ما عبرت عنه الأعمال المهمة لـ (فرانز كافكا) (المسخ) و (القلعة) و (المحاكمة).

([1]) ينظر: جيروم، ستولينتز، النقد الفني، مصدر سابق، ص701.

مؤشرات النقد (السياقي) الاجتماعي، التاريخي، النفسي

1- العمل الفني لا يحكم عليه من خلال عناصر البناء.

2- العبادة العمياء للمنهج.

3- النقد السياقي لا يصلح تماماً لتفسير التراكيب الداخلية للعمل.

4- لا يميز بين المعطيات السياقية والجمالية.

5- النظرية السياقية تتجه الى الاهتمام بما يقع خارج العمل الفني.

6- يتحدث الناقد بعبارات تاريخية واجتماعية ونفسية ولا يستطيع أن يتحدث عن العمل بغير هذه العبارات.

7- يهتم بالموضوع الذي يعالجه العمل والأفكار التي يعبر عنها.

8- الجهاز النقدي – كلغة- محدد لدرجة لا يتعدى عناصر السياق.

9- تحليل الموضوعات الاجتماعية جزءاً من مضمون العمل الأدبي او الفني.

10- النقد السياقي يتجاهل قيمة الفن لذاته فتقديره أخلاقي.

النقد البنيوي

سعت البنيوية إلى ضبط أنماط السلوك و(التعبير) ضمن بنى محددة تلخصت عبر صفحاتها المتعددة على أيدي أعلام الفكر البنيوي على اختلاف اهتماماتهم وتدخلاتها في أساسيات التمركز العلاماتي، وكانت العلامة اللغوية وما تقابل منها في اللغة–الكلام(*)، الحضور– الغياب، والدال والمدلول، هي الصيغة الأولى في انتظام الظواهر في بنى كاملة وهي تتحكم بالعلاقات القائمة بين دال ودال، وما يحيله الدال كرمز سميولوجي(اشاري) الى مدلول ذهني او مدلول متفق عليه.

إنّ أهم مساهمة بنيوية في الفن، كانت مساهمة مدرسة براغ(**)، وقد قامت مقالة (اوتاكارزيخ) الموسومة بـ (جماليات الفن الدرامي) المنشورة عام (1931) بوضع الأسس المنهجية البنيوية للفن، إذ لم يكن (زيخ) مهتماً بعلم الدلالة اللغوية

(*) اللغة/ الكلام: (ثنائية تأسيسية من ثنائيات(دي سوسير) يقصد بها التمييز بين النسق المجرد الذي هو مجموعة من القواعد والمواصفات التي تتميز بها لغة عن غيرها من ناحية، والتحقق العيني المادي لهذا النسق في الممارسة الفعلية للأفراد من ناحية أخرى، وإذا كانت اللغة هي النسق المجرد الذي يقع وراء الكلام، فان الكلام هو التحقق الفردي لهذا النسق او الممارسة الفعلية له، وإذا كانت اللغة هي التي تحقق طبيعة الكلام بل تحدد طبيعة كل ظاهرة فردية من ظواهره فانّ هذه اللغة – من حيث هي نسق– ليس لها وجود إلا في تجلياتها التي يحققها الكلام)*
* كيرزويل ، اديث ، عصر البنيوية ، تر: جابر عصفور ، دار آفاق عربية للصحافة والطباعة والنشر ، 10/9، بغداد، 1985، ص278.

(**) مدرسة براغ: قامت في جيكوسلوفاكيا مابين عام 1928–1948 مجموعة منتجة من اللغويين ومنظري الأدب والمسرح والموسيقى، سميت مدرسة براغ– بتحقيق أول منهج بنيوي– دلالي لدراسة الفن ينظر: دياك، فرانتشيك، البنيوية في المسرح، مساهمة مدرسة براغ، تر: سامي عبد الحميد، الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية، السنة11، ع3–4، بغداد، 1991، ص4.

كما وصفها(دي سوسير) بل ((جاءت معالجاته من وجهة نظر ظاهراتية تؤكد العلاقة الباطنية بين أجزاء البنية، حيث انصب اهتمامه على تأكيد جانبين من جوانب العرض المسرحي، التقني والتخيلي))[1]، فالجانب التقني يختص بالعرض فقط بما يقدم على خشبة المسرح، والجانب التخيلي هو ذلك الذي يدرك من قبل الجمهور.

ويمكن تجميع المفاهيم والمصطلحات الأساسية للبنيوية في المسرح كما وصفها (زيخ) بثلاث حقول هي:

1- النموذج اللغوي: انصب اهتمام هذه الحلقة على أطروحات العالم اللغوي (فردينا ندي سوسير) وما جاء في دراسته المعنونة (درس في علم اللغة العام)، وتعلق الدرس في البلاغة وما يفرزه تركيب الجمل التطبيقية صرفاً ونحواً.

وأهم ما جاء في دراسة النموذج اللغوي مقالة (فيلتر ويسكي) الموسومة بـ (النص الدرامي عنصراً جزئياً في المسرح)، وتكمن فكرته في الملاحظة التالية: ((في المسرح يلتحم منهج العلامة اللغوية –وهو متداخل مع النص الدرامي– مع التمثيل ويصارعه، مع العلم أن للأخير منهجاً علاماتياً مختلفاً تماماً. ويمكن استبعاد جميع العناصر الجزئية الأخرى كالموسيقى والمنظر المسرحي وغيرها، وإحلال النص نفسه– وبالرمز نفسه– مع الإقلال من تدخل المنهج العلاماتي الذي تنتمي إليه تلك العناصر إلى أدنى حد. اللهم إذا عادت فتدخلت في البنية المسرحية بوساطة الممثل. وعليه يمكن استحداث الوظيفة العامة للدراما في تشكيل الدلالة المسرحية عن طريق التصدي للمنهجين العلاماتيين المختلفين وهما اللغة والتمثيل))[2].

---

(1) دياك، فرانتشيك، مصدر سابق، ص5.

(2) دياك، فرانتشيك، مصدر سابق، ص10.

إنّ النقد البنيوي المرتكز على أطروحات العالم اللغوي(دي سوسير) حرم الخروج عن اللغة التطبيقية صرفاً ونحواً، وحدد انتظام هذه الظواهر ببنى كامنة تنبجس عنها بلاغة النص من دون الالتفات إلى البنى المجاورة للعلوم الأخرى، العناصر المؤثرة خارج تناسق المفردات وتركيبها، أي أن النقد البنيوي دعا إلى النص في ذاته، يموت فيه المؤلف، ولا علاقة لعوامل الخلق الاجتماعية والتاريخية والنفسية في تحديد الأسلوب والقصد والمعنى، إنما يرمي البنيويون الى تحليل علمي –حسب اعتقادهم– يستند رياضياً إلى صيغ البناء اللغوي المحسوب والمنتظم في أساسيات اللغة التطبيقية وطيف مفرداتها المعجمي، كدال يشكل فيه الحضور مدلولاً موضوعياً يساهم في تقويض حالة الغياب، وقد اختلف البنيويون أنفسهم على وجهات النظر المنهجية في إطار ((البنية))[*]،

(*) البنية: نسق من العلاقات الداخلية (المدركة وفقاً لمبدأ الأولوية المطلقة للكل على الأجزاء) له قوانينه الخاصة المحايثة من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي، على نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالاً على معنى ويتضمن هذا التعريف مجموعة من المسلمات:

أولاً: إنّ البنية تصور عقلي اقرب الى التجريد منه الى التعيين (فالبنية هي ما نعقله– بصياغة منطقية– من علاقات الأشياء لا الأشياء ذاتها).

ثانياً: إنّ موضوع هذا التصور يتصف بأنه حقيقة لاشعورية لا تظهر بنفسها بل تدل عليها آثارها او نتاجها.

ثالثاً: إنّ هذه الحقيقة اللاشعورية الداخلية (الكامنة في الموضوعات او الكامنة في عقولنا المدركة لها – بمعنى أدق– حقيقة آنية تلفت الانتباه الى تشكلها في الآن أكثر من تشكلها عبر الزمان وتميل الى الثبات أكثر مما تميل الى الحركة.

رابعاً: إنّ هذه الحقيقة الآنية تلفتنا الى نفسها أكثر مما تلفتنا الى فاعلها، وتكشف عن نظامها المحايث أكثر مما تكشف عن الذات الفاعلة في هذا النظام. انظر: كيرزويل، اديث، عصر البنيوية، مصدر سابق، ص289–290.

حتى تعددت صفحاتها ابتداءاً من الأب الروحي للبنيوية (كلود ليفي شتراوس) في (الهذر) الانثربولوجي والأنساق العمودية والأفقية لتحليل الأسطورة، وقد عمل هذا التعدد على تباعد وجهتي النظر في كيفية مداخلات التحليل وتنوع أنساقه ابتداءً من الشكلانية[**] في انتقادها المناهج الاجتماعية والتاريخية والنفسية في نقد النص، والتشدد في دراسة أدبية الأدب، إذ جعلت ((الشكلانية هدف علم الأدب ليس هو في عمومه وإنما ادبيته، أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملاً أدبياً))[1]، وقد اتخذت من الشعر المحور الدراسي الأول وتثبتت من خلال تلك الدراسات مرتكزاتها في التوازن الشعري الذي يقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعاً متوازياً وللصوت أسبقية على الدلالة، كما يرى الداعي الأول للشكلانية (ياكوبسن) ففي محاضراته (اللسانيات الشعرية) أكد ((إنّ اللغة يجب أن تكرس في كل تنوع وظائفها، ولكي تتضح طبيعة هذه الوظائف لابد من تقديم صورة مختصرة عن العوامل المكونة لكل سيرورة لسانية ولكل فعل تواصلي لفظي))[2]،

[**] الشكلانية: مجموعة من طلبة الدراسات العليا في جامعة موسكو (1915)شكلت حلقة موسكو اللغوية، وبعد ذلك بعام واحد انضم الى صفوفهم كوكبة من نقاد الادب وعلماء اللغة وألفوا جمعية دراسة اللغة الشعرية التي تعرف باسم(اوبوياز) Opojaz ينظر : فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، بغداد، 1987، ص45.

(1) فضل، صلاح، المصدر نفسه، ص60.

(2) جريدة البيان، المنهج البنيوي، أسسه وتطبيقاته، الإمارات العربية المتحدة، 25 فبراير، 2002.

وقد حول البنيويون الآخرون – غولدمان والتوسير وجان بياجيه وسابير وغيرهم[*]– اهتمامهم البنيوي إلى المجالات العلمية التي اختصوا بها كبنى مجاورة لعلوم اللغة والاستفادة من ثنائيات (دي سوسير) في هذه الاختصاصات كما حصل ذلك في تغيير وجهات النظر البنيوية بين ما أشرته البنيوية التوليدية والبنيوية التركيبية[**] من افتراق في انساق التحليل على رغم اعتمادها على قوانين اللغة، فالبنيوية تؤكد على ان للغة قوانين خاصة في إنتاج الدلالة ((تعتمد أساساً على تفاعل مستوياتها الصوتية والصرفية والنحوية من خلال علاقتي التركيب والاستبدال، والتقديم والتأخير، والحذف والذكر، والتكرار والفصل والوصل والعطف والاستئناف، كلها ظواهر تركيبية على مستوى الجملة تمثل قوانين الدلالة))[1].

(*) غولدمان والتوسير/ علوم سياسية
جاك لاكان وجان بياجيه/ علم النفس
بيرس/ علم اجتماع
كلود ليفي شتراوس/ انثروبولوجيا
تومسكي ودي سوسير/ علوم لغوية
ادوارد سابير/ علم اللغة ومرسخ الانثربولوجيا الأمريكية.

(**) البنيوية التركيبية: منهج جدلي ماركسي في دراسة الظواهر الثقافية يرجع الى المفكر الفرنسي (لوسيان غولدمان) (1913–1970) الذي يرى أن أي تأمل في العلوم الإنسانية لابد أن ينطلق من داخل المجتمع لا من خارجه وان التأمل لابد ان يغير الحياة الاجتماعية بما يحرزه من تقدم في علاقاته الجدلية بها، وان الظواهر الثقافية ابنية تتولد عن أبنية أوسع ترجع الى العلاقات الاجتماعية نفسها، واهم نموذج لتطبيق هذا المنطق هو كتاب(غولدمان) (الاله الخفي) (دار جاليمار، باريس 1956) الذي يدرس فيه العلاقة بين بنية الرؤية التراجيدية في مسرح راسين وبنية رؤية العالم في فلسفة(باسكال) من حيث علاقة كلتا الرؤيتين بالنظرة(الجنسينية)* الى العالم وصلتها بتدهور المكانة الاجتماعية للنبالة الشرعية في عهد لويس الثالث عشر. انظر: كيروزيل، اديث، عصر البنيوية، مصدر سابق، ص273.

*الجنسينية: مذهب ديني خاص بأتباع(كورتليوس جنسين)(1585-1638) أسقف(باريس) الذي امن بالجبر وأنكر الإرادة الحرة للإنسان، وقد تأثر الفيلسوف الفرنسي(بليز باسكال)(623-662) بهذا المذهب وقد وجد(جولدمان) صلة بين أفكار(باسكال) ورؤية (جان راسين)(1639–1699) من ناحية ثانية وذلك في كتابه(الإله الخفي).

(1) أبو زيد، نصر حامد ، إشكالية القراءة والتأويل ، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ، ط2، 1992، ص225.

وقد استندت البنيوية إلى حقول بنى علمية أخرى تشترك في تحليل الدوال، إذ غيرت الأطروحات الأمريكية في هذا المفهوم آفاق التحليل في الخروج عن النسق اللغوي إلى انساق معرفية(ابستمولوجية) أخرى ساهمت في تحرير فكرة البنية لصالح حقول علمية تدخل اللغة في تثبيت معطياتها، مثل علم الاجتماع، والانثربولوجيا، وعلم النفس والعلوم السياسية وغيرها، وقد اقتربت البنيوية من علمية التحليل في تحديد الصيغ البنائية للعمل الفني، إذ طرح (ميخائيل باختين) إشكاليات التحليل البنيوي المعتمد على اللغة، وقسم عناصر الشكل والمضمون والمادة الأولية في العمل الفني لان ((اللغة من حيث وجودها (العلملغوية) المحدد لا تدخل إلى أعماق (الاستيتيكي)[*] بل تبقى خارج متنه))[1]، وهذا التحرر من اللغة يعني اعتماد النص (عناصر العمل الفني) كصيغ بنائية لتعطي العمل الفني شكله ومضمونه باعتبار العمل الفني مادة أولية (عناصر) جرى تنظيمها بصيغها التركيبية والمعمارية.

إنّ مفردات اللغة الدرامية التي من خلالها توجد العناصر البنائية للنص المسرحي والفضاء الميتافيزيقي للغة – أي بناء الحوار المسرحي الدرامي- كلغة تواصل فني تختلف عن اللغات الأدبية الأخرى التي توصف بها بقية الأجناس الأدبية (كالملحمية والغنائية) كما قسمها (أرسطو) وتكون الصيغ البنائية الأخرى كالحبكة والشخصية والفكرة والحوار، عناصر تكوينية (للمادة الأولية)، ففي التراجيديا مثلاً، صيغة الحادثة وصيغة الشخصية – الشخصية المأساوية- تختار صيغة تكوينية ملائمة- صيغة دراماتيكية[2]، وهكذا عمل الصيغ الأخرى في الاختيار لبناء الفعل المسرحي الذي يتلبس بالموضوع المتحول إلى شكل.

(*) الاستيتيك: هو فرضية إجرائية خاصة باتجاهات الدراسات عن الاستاتيك الفنية وهذه الاتجاهات تطمح أن تكون مستقلة على الاستاتيك العام. انظر: باختين، ميخائيل، قضية المضمون، والمادة الأولية والشكل في الإبداع اللغوي الفني، تر: جميل نصيف التكريتي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع4، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، السنة الثانية عشرة، 1992، ص147.

(1) باختين، ميخائيل، قضية المضمون، المصدر السابق، ص190.

(2)باختين، ميخائيل، قضية المضمون، المصدر السابق، ص178.

إذ إنّ الصيغة (الشكلية) للدراما تدخل في تحديد الفضاء المسرحي سواء أكانت (التراجيديا أم الكوميديا) كما حددها (باختين) في قوله ((إن ما هو مأساوي وملهاوي يعدان صيغتين معماريتين فنيتين للانجاز))[1]، إذ يؤول العمل الفني بصيغته الى مادة أولية جرى تنظيمها ليكون المضمون لحظة من لحظات الشكل، وبذلك تتحول البنية الى اصغر مادة أولية جرى تنظيمها (كصيغة) تدخل في بناء العمل المسرحي، ومن هذا المنطلق يكون النقد المسرحي البنيوي: تركيبة علائقية تتجسد في النص لشبكة من علاقات صيغ البناء المعمارية والتركيبية التي يقع كل منها في سياق الآخر.

2- مفهوم البنية: وهي الحالة التي تنتظم فيها عناصر أي شيء بوصفه (كلا) وتكون الطريقة البنيوية وظيفية- جمالية أم اتصالية- وسياقية في آن واحد، أي دراسة الجزء في البنية بالنسبة إلى الجزء الآخر أو بالنسبة إلى الكل، ودراسة علاقة البنية بالبنى الأوسع- الاجتماعية والسياسية وغيرها-.

والبنية الأساسية في نظر البنيويين هي بنية العرض، والخاصية التركيبية للفنون التي تدخل في ذات العرض كما ناقشها (اوكارل) هي (الأدب والموسيقى والرسم والتمثيل) بوصفها نظرة شاملة للعناصر الجزئية البصرية والسمعية في المسرح، ويكون (الفعل الدرامي والشخصية الدرامية والحبكة الدرامية) أجـزاء تركيبية (غير مادية).

إنّ فارق دراسة البنية في صلاتها المتبادلة مع البنى المسرحية الأخرى هو عدم إعطاء أفضلية للأجزاء الإدراكية وشمول الجمهور بوصفه احد العناصر المادية للبنية المسرحية، والعناصر المادية هي (النص الروائي والممثلون والمنظر والأزياء والجمهور)، وعند التعامل مع مفردة من هذه المفردات سيكون هناك تفصيلات أكثر، إذ يمكن تجزئة مفردة التمثيل مثلاً إلى: التمثيل الصامت والإيماءة والإلقاء، ويمكن تجزئة الإلقاء إلى: التنغيم والتلوين الصوتي والشدة الصوتية[2].

---

(1) المصدر نفسه ، ص177.

(2) ينظر: دياك فرانتشيك، مصدر سابق، ص4-6.

3- اللاتألف (المواجهة الأمامية): في دراسة (ديناميكية العلامة في المسرح)، قام (جندريخ هونزل) بتحليل كيفية عمل المواجهة الأمامية في تغيير الدور التقليدي للعناصر الجزئية للعمل المسرحي – ومثال ذلك- يمكن نقل المعلومة المنظرية والبصرية بالكلام، او يمكن استبدال الممثل بالصوت أو بالإضاءة، أو يمكن عرض النص كصورة من صور الرسام، وكلما استبدلت الوظيفة التقليدية لعنصر جزئي بأخرى مختلفة- جديدة- أصبح ذلك العنصر بمواجهة أمامية[1].

لا تفترق مفاهيم البنيوية في المسرح (مساهمة مدرسة براغ) عن مفاهيم البنية في صفحاتها المتغيرة على ضوء مناهجها المتعددة.

فقد اقتربت تقسيمات (ميخائيل باختين) في صيغه المعمارية والتركيبية وفرزه المادة الأولية للعمل الفني، اقتربت من تحديد البنية في مدرسة براغ على يد (موكاروفسكي) و (اوتوكار)، حيث جاء الأول بالوظيفية –الجمالية أو الاتصالية- وعززها الثاني بدراسة أجزاء الكل وتداخل علاقاتها في جعل العلامة اللغوية والعلامة المسرحية –مع تعدد عناصرها الجزئية- منهجين متداخلين بوساطة الممثل.

ولا تعدو هذه المساهمة عرضاً تنظيرياً ودراسة عامة في منهجية التحليل ((وليست هناك أمثلة عن التحليل البنيوي لعروض مسرحية فعلية، وأقربها الى ذلك تحليل (موكاروفسكي) لتمثيل (شابلن) في فلم (أضواء المدينة) والمعنون (محاولة في التحليل البنيوي لظاهرة من ظواهر التمثيل) وليس هناك من دراسات عن مخرجين معنيين ولا عن مؤلفين معنيين ولا عن أساليب مسرحية بعينها))[2].

---

(1) ينظر: المصدر نفسه ، ص7.

(2) دياك فرانتشيك، مصدر سابق، ص11.

وقد أشار النقد العربي إلى تناول هذا الاتجاه النقدي (البنيوية) وما تولد عنها من تحليلات توليدية وتكوينية وسميولوجية[*](اشارية).

ويقول (محمود أمين العالم) في (البنيوية في ممارساتها العربية): ((إنّ تلك الممارسات لا تستند إلى أسسها وجذورها الابستمولوجية(المعرفية) التي نشاء عليها في أوربا فهي لا تستخدم في العالم العربي كنظرية أساساً وإنما كمناهج عمليات إجرائية فحسب))[1]، وقد شكلت هذه المناهج (البنيوية) تياراً فكرياً فلسفياً في النقد سارت على ضوئه الشاحب دراسات كثيرة في النقد الروائي والنقد الشعري والأقل منها في النقد المسرحي، وقد أربكت مثل هذه الدراسات التوغل في علوم اللغة من جهة والفلسفة من جهة أخرى وتضببت خطوط المنهج النقدي في التباسات كل منها , ((الحاصلة من صعوبة المتابعة التي يواجهها الناقد العربي في محاولته التعرف على الاتجاهات والمناهج الغربية))[2].

(*) ابرز التجارب النقدية العربية في الاتجاه(البنيوي) كانت لنقاد مغاربة وهي دراسات تركيبية وأهمها: الحمداني، حميد، النقد الروائي والايديولوجيا: من سيميولوجيا الرواية الى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ومحمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، بيروت، دار العودة، 1979، ونجيب العوفي: درجة الوعي في الكتابة، دراسة نقدية، الدار البيضاء المغربية، 1980.

(1) العالم، محمود مين، مفاهيم وقضايا اشكالية، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1989، ص256.

(2) الرويلي ، ميجان وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط2 ، الدار البيضاء ، 2000، ص274.

ومن اجل تذليل الالتباس الحاصل في المنهج البنيوي دعا الناقد (فاضل ثامر) النقاد العرب إلى ((الفصل بين المنهج من ناحية والعلم والفلسفة مـن ناحية أخرى))[1]، وكان نتيجة الالتباس هو اخذ البعض من النقاد[*] (البنية) كصيغة تجريبية في التحليل، حيث كانت الرغبة في تلمس النواحي الشكلية في دراسة الأدب مع عدم التخلي عن القيم والالتزامات الواقعية التي تشكل التجربة السياسية والثقافية والاجتماعية في الوطن العربي.

---

(1) انظر: ثامر، فاضل، اللغة الثاقبة، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العمالي، الدار البيضاء، بيروت، 1994، ص238.

(*) يرى الباحث إنّ مفهوم (البنية) اختلف بين النقاد مثلاً:

اولاً– عند كمال أبو ديب: طغيان الخطاب الايديولوجي. ينظر: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، بيروت، 1979، وكذلك نظرية الصورة الشعرية عند الجرجاني(1979) وفي الشعرية(1989).

ثانياً– محمود أمين العالم: يشير الى ان دراسته تطمح الى الغور في الأبعاد المكونة للشعرية في تجلياتها البنيوية، ص14. و.. الانسياق في مجرى البنيوية(المنهج الذي أطوره) ص17... وإذا بحثت عن هذا الطموح لم تجد شيئاً. ينظر: الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص14، ص17.

ثالثاً– شكري عياد: مزج بين البنيوية والشكلية معتبراً إياها امتداداً للنموذج البنيوي.

رابعاً– نبيلة إبراهيم: تخلص الى أن البنيوية تقوم بعملية فرز بين العمل ذي البناء والعمل الذي يفتقد البناء. ينظر: البنيوية من أين والى أين، مجلة فصول، مج1، ع2، يناير، 1981.

مؤشرات النقد البنيوي

1-إن اللغة من حيث وجودها (العلملغوي) المحدد لا تدخل إلى أعماق الموضوع الجمالي الفني.

2-هناك ارتباك في مفهوم النقاد العرب للبنية.

3-العمل الفني مادة أولية جرى تنظيمها.

4-البنية هي صيغة من صيغ البناء العلائقية في المسرح.

5-الشكل يحتضن المضمون ويقوم بتجسيده.

6-المضمون لحظة تأسيسية حتمية خاصة بالموضوع ومترابطة معه.

7-المادة الأولية (للدراما) تتكون من صيغ تكوينية (عناصر) وصيغ معمارية شكلية (تراجيديا- كوميديا).

8-النقد المسرحي البنيوي هو تركيبة علائقية تتجسد في النص لشبكة من علاقات صيغ البناء المعمارية والتركيبية التي يقع كل منها في سياق الأخر.

الفصل الثاني

المبحث الأول : **النقد المسرحي العراقي (المسرح العربي ريادة وتأسيس) للناقد جميل نصيف التكريتي**

المبحث الثاني : **النقد المسرحي المصري (دراسات في الأدب المسرحي) للناقد سمير فرحان)**

المبحث الثالث : **النقد المسرحي المغربي (الشخصية في المسرح المغربي بنيات وتجليات) للناقد عز الدين بونيت**

الفصل الثاني:

المبحث الأول: النقد المسرحي العراقي(المسرح العربي – ريادة وتأسيس)

بنية الموضوع

يؤكد الناقد الدكتور (جميل نصيف التكريتي) في خطابه النقدي ((المسرح ريادة وتأسيس))[1] على البنية كمادة أولية لها خصائصها بعدّها ظاهرة كاملة غير مجزوءة ومشروطة بالعوامل التاريخية للحضارة الاجتماعية، بوصفها نتيجة طبيعية لمحتوى المراحل التي تطور عبرها الوعي البشري، فالمقومات التي أوجدت الأدب الدرامي الإغريقي هي المقومات المتحققة بفضل الطفرة النوعية التي طرأت على النشاطات الشعبية ذات الطابع الاحتفالي والطقسي التي تتجاوز فيها الجماعات البدائية إلى مراحل اجتماعية أعلى تتولد فيها عوامل الصراع، والصراع الاجتماعي عاملاً مهماً وضرورياً لوجود (النص الدرامي)، فالأدب عموماً والمسرحية بشكل خاص هي هيكل سوسيو– ثقافي، إذ إن المنطق الداخلي لتنامي المجتمع هو الذي يحدد مؤشرات الوعي الحضاري، ولم يكن كما هو سائد في النقد العربي من تصورات الانطباعية والعاطفية التي اكتسبت تجلياتها الشخصية والذاتية في أهواء الناقد.

---

(1) التكريتي ، جميل نصيف ، المسرح العربي ريادة وتأسيس ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية ، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 2002، ص14.

إنّ الدراسة العلمية التي تتطرق إلى الرابط الموضوعي بين المسرحية والحيز الحضاري تثبت أن المجتمع الإغريقي عندما عاش المرحلة البدائية من تطوره الاجتماعي خلد فيه الفنانون حضارتهم من خلال فن الملحمة، وفي مرحلة لاحقة تغيرت نظرة الفرد الإغريقي إلى الحياة والكون فخلد مآثره بوساطة الدراما، بعد أن كسر شوكة الغزو الفارسي لبلاده أواخر القرن السادس وأوائل القرن الخامس قبل الميلاد[1].

هنا وقف الناقد عند القانون العام والأساس في وجود الدراما (الصراع) فضلاً عن عوامل ثانوية تساعد على تسريع إظهار أو تأخير وجود الدراما، كالخصائص العقلية والدين والعادات وبعض المؤشرات الخارجية المكتسبة من الأقوام الأخرى.

إن علم الاجتماع والمسرح هو معادلة جديدة في الثقافة العربية ابتعد عنها أكثر النقاد المسرحيين، تلك التي تستوجب الإلمام بمختلف مدارس علم الاجتماع الثقافي، إذ إن النقاد المسرحيين الذين ناقشهم الناقد التكريتي لم يستطيعوا أن يميزوا الاتجاه الوظيفي للعوامل الاجتماعية العربية في تلك الفترة التي تركز بالتأكيد على منطق التكامل والتجانس لجميع خصوصيات العرب الإنتاجية من الناحية الأدبية والفنية، هذا فضلاً عن أن الاتجاه التاريخي بتحليل الظاهرة الناتجة عن الهياكل الاجتماعية الخاضعة لاعتبارات التقييم العلمية والموضوعية لابد من أن تستند الى استيعاب وتطبيق مقولات علم الاجتماع الثقافي على ممارسة النقد المسرحي، لان المسرح بشكل عام وبمختلف اتجاهاته المذهبية يعكس الهياكل الاجتماعية في زمكانية نشوئه، وطبيعة ديناميتها الداخلية والخصوصيات السوسيو حضارية للمجتمع.

فقد فرز الناقد الدكتور التكريتي مؤشرات الوعي الحضاري التي تبحث عن مقاييس هذا الوعي وبمختلف تجلياته في الهيكل السوسيو ثقافي، المنطق الداخلي لتنامي المجتمع ونوعية أدواته الإبداعية، ليحدد مؤشرات الصراع، على اعتبار أن الصراع كبنية هو المادة الأولية لوجود الدراما.

---

[1] التكريتي، جميل نصيف، المسرح العربي ريادة وتأسيس، مصدر سابق، ص15.

أشار الناقد إلى انقسام الباحثين العرب وعدد من المستشرقين عند معرفة أو عدم معرفة العرب للدراما (المسرح الفني) قبل منتصف القرن التاسع عشر، لذا قسم النشاط التمثيلي المسرحي إلى مستويين: الأول هو النشاطات شبه المسرحية التي عبرت عن تدني الوعي الاجتماعي ، والآخر الذي تجسد بظهور أرقى أشكال الوعي الاجتماعي واعقده، وهي الفترة التي ظهر فيها (النص الدرامي) الى الوجود.

إنّ الدراما تأكيد لصراع اجتماعي بين فرد وفرد أو بين جماعة وأخرى، وأشار الى رأي فئة تخالف ما سبق وتبالغ في مفاهيم تخلط بين المقومات المسرحية والمصطلحات، وقادها هذا الخلط الى الادعاء بان النشاط المسرحي عربي أصلاً أخذه عنا الغربيون.

وقال عن هاتين الفئتين: ((واحدة تقول بعدم معرفة العرب المسرح الفني قبل منتصف القرن التاسع عشر، هذه الفترة التي عرفت قيام ما يسمى بعصر النهضة العربية الحديثة، ويحاولون تعليل هذه الظاهرة انطلاقاً من الربط بين المسرح الفني وقاعدته المتمثلة بالأدب الدرامي، وذهبوا مذاهب شتى وهم يحاولون تفسير هذه الظاهرة، وأخرى تخلط بين المفاهيم المسرحية ومصطلحاتها خلطاً عجيباً تضيع بسببه الحدود الفاصلة بين مرحلة وأخرى من مراحل النشاطات المسرحية، اعني النشاطات شبه المسرحية والمسرح الفني الدرامي، لقد قاد هذا الخلط البعض الى أن يبالغ، كما سنرى، فيدعي أن النشاط المسرحي عربي بالأصل، أخذه عنا الغربيون، بين أشياء أخرى، وطبعوه بطابعهم))[1]، وقد ذهب بعض النقاد في مسالك شتى مما أضاعوا الحدود الفاصلة فعلاً بين الأعمال المسرحية وشبه المسرحية،

(1) التكريتي، جميل نصيف، المسرح ريادة وتأسيس، مصدر سابق، ص16.

وجاءت أكثرها بضعف المنهج او ضعف الرؤية النقدية –الموضوعية– بقياسات تخضع لأغراض تسوقها العتمة، ونتاج نقدي تعلله الأسباب الذاتية والانطباعية المعدة سلفاً من وجهات نظر وآراء مسبقة، ولا تحذر من مزالق كثيرة أهونها الاستخفاف او الحط من جهود الرواد المبدعين او زحزحت الآراء والمواقف ولي عنق النصوص، لما يتفق ويتطابق مع آراء قيلت من دونما دراسة او بحث او تساق عنوة لتصب في مسالك لا تألفها.

وهناك دراسات كثيرة لم تتطرق حتى لبنية (الصراع) أمثال دراسات ((الدكتور طه حسين والدكتور لويس عوض والدكتورة سهير القلماوي، والأديب احمد حسن الزيات، وأمين الخولي وغيرهم))[1]، ولم يتطرق الى هذا الموضوع الحاسم –بنية الصراع– الذي تتضافر فيه العوامل الاجتماعية والتاريخية الناتجة عن البيئة إلاّ (زكي طليمات) واقترب منه قليلاً الدكتور عز الدين إسماعيل[2]، بيد ان الناقد جعل الصراع كـ (بنية) هو المقوم الأول في دراسة الأعمال المسرحية، ولم يذكر مقومات العمل المسرحي البنائية الأخرى إلاّ لتوضيح ما هو متعارف عليه من أعمال شبه مسرحية، وهذا ما يفسر تركيز التحليل على البنية الفنية او أي ظاهرة من ظواهر المادة الأولية تكشف عن تأثرها بالعلاقات الحضارية واشتراطاتها الفنية التكوينية كاستجابة وتجسيد لانعكاسات البيئة وتأثرها جرياً وراء ما طرحه من اعتقاد في ضرورة تناول العمل المسرحي (الإبداعي) على ضوء الشروط التاريخية الاجتماعية وعلاقاته البيئية المرتبطة بالوعي الاجتماعي كدلالة خاصة – إن كل ظاهرة تدخل في كليات متناسقة تتخذ داخل كل من هاته البنيات دلالة خاصة– إذ يشكل مفهوم البنية الدالة هذا إحدى الركائز الأساسية التي تقوم عليها سوسيولوجية الآداب.

---

(1) التكريتي، جميل نصيف، المسرح ريادة وتأسيس، مصدر سابق،ص29.

(2) المصدر نفسه، ص29 وما بعدها.

كان الناقد التكريتي يتلمس طريقه في التحليل الاجتماعي (السوسيولوجي) بثبات الواثقين من خلال تجسيد العلاقة الدرامية بين الناس وموقفهم الدرامي من العالم، وهذه هي المادة الأولية –بحسب باختين– لخلق النص الدرامي.

إنّ فهم طبيعة الأعمال الإبداعية ودلالاتها وفهم الانسجام والمنطق الداخلي الذي يربط بين أجزاء العمل الأدبي ومجموع العلاقات الضرورية التي تربط مختلف العناصر المكونة لها او تربط مضمون تلك الأعمال بشكلها، هو الذي يحدد وحده طبيعتها ودلالتها الموضوعية، ومجموع العلاقات الدرامية التي تجسد النص الدرامي المتأتية من فهم طبيعة الأعمال وفهم الانسجام والمنطق الداخلي هي بنى متكافئة كمقومات للصراع الاجتماعي والديني والعقائدي والذاتي الذي اكتسبه الفرد او الجماعة عبر التاريخ ((فلو أن تطور الحياة العربية قد أدى الى قيام العلاقة الدرامية على المستوى الاجتماعي لتعين على الأدب رصد هذه العلاقة وتجسيدها))[1]، فالشروط التاريخية لقيام العلاقة الدرامية على المستوى الاجتماعي هي المحور الأول الذي جعل من الصراع حاجة يتطلب من الأدب تجسيدها درامياً، وقد التفت الناقد – في تحليله للمجتمع العربي– الى هذه الظاهرة التي جعلها مسؤولة مسؤولية مباشرة عن تحديد معرفة او عدم معرفة مسرح عربي قبل القرن التاسع عشر، وحمل الباحثين العرب مسؤولية افتقار الحس التاريخي في كشف أغوار هذه القضية،

---

(1) التكريتي، جميل نصيف، مصدر سابق، ص27.

إذ قال: ((إن افتقار الباحث العربي الى الحس التاريخي عند مناقشة ظاهرة غياب الدراما من الحياة العربية القديمة وما ترتب عليه من افتراض(...) جواز ظهور الحركة المسرحية الدرامية في أي مكان وفي أي زمان، من دون التأكد من توفر شرطها التاريخي والاجتماعي الذي يستدعي ظهور هذه الحركة تلبية لهذا الشرط، هو الذي أدى بهؤلاء الباحثين جميعاً الى التخبط في البحث عن الأسباب والعلل التي ظنوها مسؤولة عن عدم معرفة العرب قديماً للمسرح))[1].

ان الاشتراط الذي حدد التعامل النقدي مع الظاهرة المسرحية اتخذ منهاجية خصوصية في التركيز على توفر اختيارين متناقضين ابيستمولوجياً – معرفياً– ومتكاملين (التاريخي والاجتماعي) من حيث التركيز على التنامي التاريخي والجدلية الحضارية المصاحبة لظهور الأجناس الأدبية على مستوى الأدب العربي، والبحث عن الأدلة المكثفة لظهور الفن المسرحي، فضلاً عن التعامل النقدي مع الظاهرة المسرحية من حيث وصفها بنية سوسيو– ثقافية حاملة لمنطق الرؤية الحضارية للعرب، ولم تكن هذه المنهاجية اعتباطية تسوقها الأهواء، أو تخبطاً يبحث عن الأسباب والعلل كما جاء في منهاجية بعض النقاد العرب، بل هو موقف ارتبط ارتباطاً وثيقاً بإشكالية التحليل السوسيولوجي التي حددها (غولدمان) في كتابه (الإله الخفي) الذي يركز فيه على بعدين متكاملين ومتواصلين: السوسيولوجي من حيث الهياكل الاجتماعية في التعبير الثقافي والتاريخي كمنطق ديناميكي وتجاوزي يختص بالصراع أو التنامي.

---

(1) المصدر نفسه، ص28.

إنّ افتقار بعض الباحثين العرب إلى الحس التاريخي يجرد الحديث عن التحول النوعي للفنون المشاركة في تكوين المسرح إلى أحاديث هي اقرب إلى التخمين منها إلى اليقين المدعم بالأدلة والبراهين، فمناقشة هذه الظاهرة –غياب الدراما– عند العرب، لابد من أن ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالشحنة الأيديولوجية في ذهنية العربي كموقف ثقافي مبني على ظروفه البيئية الاعتقادية والحسية التي تجنبت الصراع، ولما كان الإبداع الثقافي لا يمكن أن يكون بريئاً– حسب عبارة رولان بارث الشهيرة– إذ لا يمكن مناقشة العوامل المنشئة للدراما عند العرب على غرار مناقشة العوامل التي أنشأت الدراما عند الإغريق أواخر القرن السادس وأوائل القرن الخامس قبل الميلاد والذي جسد ظهور أكثر أشكال الوعي الاجتماعي رقياً وتعقيداً والمتحقق بفضل الطفرة النوعية التي تطرأ على النشاطات الشعبية من عبادات وطقوس شعائرية واحتفالية تتجاوز فيها الحياة الاجتماعية إلى مرحلة أعلى تتميز فيها عوامل الصراع– على اعتباره القانون العام والأساسي– وبمؤشرات اجتماعية واضحة يكون أساسها الاستقرار والتخصص كشروط تاريخية واجتماعية أثرت هذه العوامل ودون فيها النص، إذ كان رصداً وتجسيداً لهذه العلاقة –التاريخية والاجتماعية– .

البخيل:

عرض الناقد الدكتور جميل نصيف التكريتي وصفاً عاماً لما كانت عليه المرحلة التاريخية لحياة مارون النقاش من خلال حالته الاجتماعية، مؤكداً أصالة موهبة النقاش المسرحية ومعرفته بخصوص وظيفة المسرح وأهميته مستشهداً بجزء من خطبة افتتح بها (مارون النقاش) أول مسرحية له هي (البخيل)، وقد أشاد الناقد بما جاءت به هذه الخطبة قائلاً: ((لقد أدرك مارون النقاش الواقع الاجتماعي والفكري الذي تقدم إليه بمسرحيته وفنه– كما أدرك طبيعة التأخر الفكري والاجتماعي))[1]، تعرض الناقد للواقع الاجتماعي العربي في تلك الفترة وظروف الحالة الثقافية والفكرية التي كانت متأثرة بعوامل انحطاط الوعي وبساطة الفهم وتأثير التدني واستخدامات اللغة في الآداب والفنون، وأشاد بادراك (النقاش) لهذا الواقع واستيعابه –بفضل الأسفار التي كان يقوم بها– لوظيفة الفن المسرحي وأهميته، بعد أن تكشفت له عناصر العمل المسرحي بشكل جلي، أي أن معرفة النقاش لظروف مجتمعه وإدراكه لطبيعته الفكرية والثقافية جعلت أعمال النقاش المسرحية تعبر عن أصالة موهبته التي استطاع بفضلها أن يجسد الأبعاد الحقيقية للمجتمع في مثل هذا الوقت المبكر من تاريخنا الحديث.

ثم عرج للحديث عن جهود الدكتور (محمد يوسف نجم) في كتابه الموسوم (المسرحية في الأدب العربي الحديث)(1847–1914) وما أبداه من تأكيد على (تأليف) مسرحية (البخيل)، إذ لم تكن اقتباساً من بخيل موليير ذلك أن الصلة التي تربط بين بخيل موليير وبخيل النقاش هي ذات الصلة التي تربط بين بخيل موليير وبلاوتوس

---

(1) التكريتي، مصدر سابق، ص39.

((إن من يرجع لقراءة النصوص المسرحية الثلاث: بخيل بلاوتوس وبخيل موليير، ثم بخيل النقاش لوجد دون شك، سمات مشتركة عامة، وهي سمات إنسانية خالدة ما بقي بخل وبخيل في الحياة الإنسانية، غير أن القارئ واجد، من دون شك فضلاً عن ذلك، علاقات وقيماً خاصة بكل من هذه الأعمال الثلاثة وهي سمات محلية وقومية وتاريخية كفيلة بان تجعل من كل مسرحية من هذه المسرحيات عملاً قائماً بذاته))[1].

ويحيل الناقد التكريتي خصوصية كل مسرحية من المسرحيات الثلاث إلى اختلاف بيئات كل منها، التي لا تمنع من استلهام علاقة كوميدية أو موقف كوميدي في الإطار العام، ويثني الدكتور التكريتي على دراسة الدكتور نجم لمسرحية النقاش لما وجد فيها من موقف تشخيصي دقيق يكشف عن مهارة مارون النقاش وموهبته الفنية الأصيلة، ولا يعتقد التكريتي ((إن باحثاً ملماً بظروف حركتنا المسرحية يختلف مع الدكتور نجم في ذلك ولا سيما إذا كان هذا الباحث يتمتع بحس تاريخي يساعده على اخذ الظاهرة التي يقع اختياره عليها لدراستها ضمن ظروفها الاجتماعية والتاريخية))[2].

إنّ ما يؤكده الناقد هنا ان دراسة البيئة في اشتراطاتها الحضارية من زمن تاريخي وعلاقات اجتماعية مقترنة بنوع ومستوى الوعي الاجتماعي والثقافي هو الذي يحدد السمات الجوهرية الصحيحة لنتاجات الإبداع الإنسانية، يتبنى الدكتور جميل نصيف التكريتي مفهوم الكلية كما هو عند (لوكاتش) و(غولدمان) ويعني بها التجربة المجتمعية والتاريخية في كليتها من خلال الممارسة الاجتماعية والصراع الطبقي.

(1) التكريتي، مصدر سابق، ص46.

(2) المصدر نفسه، ص56.

إنّ الكلية عند الناقد التكريتي هي مجموع الوقائع التي نعرف والأحداث التي تنتج، وهي ذات العوامل التي استوقفها الناقد في رده على ما طرحه الدكتور نجم عن مواطن ضعف المسرحية (البخيل) المتمثلة في رأيه وبالدرجة الأولى في أسلوبها، هي عوامل تأثير البيئة المحكومة بعلاقات الوعي الاجتماعي والثقافي في زمن كتابة المسرحية، إذ يقول: ((إذا ما تذكرنا واقع التخلف الذي كانت تعيشه اللغة العربية زمن كتابة المسرحية، وجهل معظم من توجهت إليهم هذه المسرحية باللغة العربية الفصحى في ظل الهيمنة التركية، وإذا ما تذكرنا الجدل الدائر اليوم حول لغة المسرح بين الفصحى والعامية، والميل المتزايد لمؤلفيها نحو العامية في معظم أقطار العالم العربي، فضلاً عن عدم استساغة المسرحيات الشعرية من قبل الجمهور المسرحي بالدرجة الأولى(...) نقول: إذا ما تذكرنا ذلك، فلن يصعب علينا عد أسلوب المسرحية دليلاً على وعي مارون النقاش بطبيعة مستلزمات عمله لا على جهله بها))(1)، ولان أسلوب لغة الحوار المسرحي جاء مطابقاً لأسلوب تخاطب المجتمع، وكان لابد أن يحمل بالضرورة ما كان يثقل اللغة من عثرات ومثالب فرضتها عوامل الهيمنة التركية وطبيعة المجتمع الثقافي، وان حداثة التجربة المسرحية وعدم ثبات الهوية او وضوحها فيما كان يحمله الأدب العربي من ارث، كسياق إبداعي لم يكن الحوار المسرحي في عداده ومما تعمق من عدم إمكان تحديد هوية هذه التجربة وأسلوبها خصوصاً وإننا نلاحظ اضطراباً واضحاً تجاه استعمال اللغة الدارجة او الفصحى، والعامل الآخر في ادعاء ضعف الأسلوب هو أن توظيف حالة البخل بوصف الحدث حالة إنسانية أخذت طابعاً ثبوتياً يكون فيه نقل الحدث او وصفه نقلاً ميكانيكياً،

---

(1) التكريتي، مصدر سابق، ص57.

وهو عادة ميزت الأعمال الكوميدية، فالأسلوب الذي كانت لغة الحوار المسرحي مؤشراً على طبيعته هو أسلوب بنائي للغة تخاطب محكومة بتأثير عوامل الواقع ضمن الظروف الملازمة لفترة النقاش من تخلف اللغة والهيمنة الأجنبية واستساغة العامية وعدم استساغة الشعر، هذه كلها عوامل اجتماعية فرضتها ظروف البيئة التي أنجبت (البخيل)، ولذا كان أسلوب تنفيذ الكلمات هو أسلوب التواصل الفني السوسيو– ثقافي، لغة الحوار المستساغة في هذه الفترة – التي لا تثير استفهام المتلقي، أي أن أسلوب لغة (مارون النقاش) المسرحية هو أسلوب لغة قومه، وهو النهج الحواري البياني المألوف والمفهوم من قبل المجتمع في زمكانية التأليف، والتي حسبت لصالح النص لإيصالها المعنى بأبسط المفردات لأوضح الصور الإنسانية بوصفها أول عمل يؤلف لهذا الفن الوافد، واستغل الناقد تسخير البنية التكوينية لعناصر الكوميديا لرفد الشكل المعماري للغة الشعرية في سلاستها المبسطة في مسرحية البخيل كلغة تواصلية مع ما هو دارج من لغة المجتمع المتأثر بشروط تكوينه الحضاري لرد ادعاء الدكتور (نجم) بضعف الأسلوب الحواري في هذه المسرحية.

بنية المضمون

إنّ ما وصلت إليه الدراسات من نظريات وقواعد محددة وطرائق خاصة، لفهم الأدب ونقده، هي مناهج وتيارات مستحدثة، مستمدة من الغرب، لم يكن لها أصول في ثقافتنا العربية، سوى بعض الإشارات، هنا وهناك لا تفي بالغرض، وعلى مستوى آخر من هذا الأمر، تكتسي محاولات نقاد عرب الأهمية المتميزة على صعيد التطبيق النقدي.

جاء كتاب (المسرح العربي ريادة وتأسيس) استشهاداً بنصوص تؤكد بعداً عالمياً في النقد، بتزايد الكثافة والتنظيم والدقة، والاهتمام بالتمذهب النقدي وبالمنهجية الصارمة التي تفتح آفاقاً متطورة على نتاجات الواقع من خلال معطيات ومفاهيم معينة حددتها (المادية الديالكتيكية) في جوهر الدراسات النقدية الجدلية، فالاتجاه النقدي الجدلي يسعى من ناحية إلى كشف العلاقة الجدلية بين الأدب والواقع الطبقي، ومن ناحية أخرى إلى محاولة كشف الأبنية الشكلية واليات هذه العلاقة المضمونية –التشكيلية في تجلياتها وسياقاتها المختلفة، والمتفاعلة تفاعلاً جدلياً بين المنهج الشكلاني والمنهج الواقعي الجدلي المتمثل في مشروع (غولدمان ولوكاش) المبني على صيغة البنية الاجتماعية والتاريخية.

إنّ خطاب الناقد الدكتور جميل نصيف التكريتي في كتابه الموسوم (المسرح العربي ريادة وتأسيس) في مجمل بحثه، يسير في ظل البنيوية التكوينية الباحثة عن خصائص المادة الأولية في صيغتها التركيبية والمعمارية، المتولدة عن الوعي الطبقي في شروطه الاجتماعية والتاريخية، وعن تحول هذا الوعي إلى رؤية العالم في نتاجاته الأدبية، ولا يخلوا الكتاب من بعض الصرامة الأيديولوجية الخطابية التي ترى الأشياء في لونين لا ثالث لهما، وهي رؤية أيديولوجية ثورية تؤمن بالتغيير الجذري للبنيات والمفاهيم.

فالبنيوية التكوينية التي بلورها (جورج لوكاش) و (غولوسيان غولدمان) عنى الناقد التكريتي باستيحاء واستنباط خصائصها الدراسية دون التصريح بتبني أو تطبيق البنيوية التكوينية.

فقد جاءت البنية عند التكريتي كما في الأصل من الميدان المعماري ويعني البناء والتشييد، وانطلاقاً من هذا المفهوم أصبحت البنية تعني الكيفية التي تنتظم بها عناصر مجموعة ما، أي أنها تعني مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الأخرى، وبحيث يتحدد هذا العنصر بعلاقته بتلك العناصر.

فالبنية المسرحية هي مجموع العلاقات الداخلية الثابتة التي تميز مجموعة ما بحيث تكون هناك أسبقية منطقية للكل على الأجزاء، أي أن أي عنصر من البنية لا يتخذ معناه إلا بالموضوع الذي يحتله داخل المجموعة – كما جرى في تحليل كل مسرحية من مسرحيات مارون النقاش– فالبنيوية التكوينية عند التكريتي كما هي عند غولدمان، هي فهم وإدراك بنية مجموع الخصائص، وفهم كل عنصر من كل، ليشكل في أهميته مفهوم البنية الدالة عند البنيوية التكوينية، فقد فصل الناقد بنية المضمون في مسرحية البخيل في حدود إدراك الموضوع الكلي للعمل المسرحي، وأوضح أن حدود البنية المضمونية تتموضع في الإدراك، الإدراك الفني للعمل المسرحي من جهة، وإدراك العوامل البيئية المؤثرة في بناء عناصر العمل المسرحي من جهة أخرى، والعوامل المؤثرة في الإدراك، هي القيم المنظمة للوحدة الثقافية في أي مرحلة من مراحل الزمن، والمرتبطة بالواقع الاجتماعي المدرك الفني كما وصفه الناقد في مسرحية البخيل، الذي ركب بنية المضمون، يرتقي إلى الفهم الكامل للتكنيك المسرحي بكل خصائصه البنائية، لان تهميش أي عنصر من عناصر البناء المسرحي يوقع نوعاً من الخلل داخل التركيبة المسرحية والمضمونية– الفنية والقيمية، والتي شكلت من خلال مسرحية البخيل لمارون النقاش في وقتها، ظاهرة رائدة تستحق الوقوف عندها وفرز معطياتها الريادية والفنية.

فالواقع الذي فرض شروطه على كتابات مارون النقاش،اتضحت آثارهُ في جدلية سلوك الشخصيات المسرحية من جهة التمثيل والحوار، هذه الجدلية المسرحية ترتبط بالنص من حيث وصف النص معادلة حضارية تمثل خصائص التركيبة المسرحية كظاهرة مرتبطة في ظروفها الاجتماعية والتاريخية.

إنّ مسرح النقاش بوصفه وحدة حضارية ثقافية تختلف في تركيبتها عن الوحدات الثقافية الأخرى على المستوى العام والخاص، فهي بيئة ثقافية تختلف عن الأنساق الأدبية العربية من حيث خصوصيتها، وتختلف كبنية تركيبية بمستواها العام عن مسرحيات (البخيل) لموليير وبلاوتوس، وقد تكون اقرب إلى مسرحية (تاجر البندقية) لشكسبير، كما عبر عنها الناقد التكريتي حيث قال: ((صحيح إنّ عدداً من التفاصيل المتعلقة بالكشف عن الأخلاقية السوداء للبخيل تكاد تكون واحدة عند النقاش وموليير وبلاوتوس، إلاّ أن ملاحظة أمور جوهرية أخرى تتعلق بالبناء، والحلول والخط العاطفي والذهني والأخلاقي، الذي تجسده هذه المسرحية او تلك، فضلاً عن المغزى الفكري والعاطفي الذي تنطوي عليه الحلول التي تتقدم بها كل من هذه المسرحيات لمشاكلها المطروحة، كل ذلك كفيل بأن يجعل مسرحية (البخيل) للنقاش أكثر قرباً من مسرحية شكسبير (تاجر البندقية)))[1].

وهذه المسرحيات – مسرحيات النقاش، موليير ، بلاوتوس، شكسبير– نسيج من العلاقات المجتمعية التي تتخذ الهياكل الاجتماعية أداة تعبيرية، لان الظاهرة المسرحية لا تقيم إلاّ في إطار الهياكل الاجتماعية والفكرية المولدة لها.

هذا المدرك الواقعي، استمد منه الناقد بنية المضمون الفنية، فالمقارنة جاءت لدعم أهمية الوحدات الثقافية في تأثيراتها على الظاهرة المسرحية، ورسم جماليات حركة الشخصيات وإيماءاتها، بوصف الحركة المسرحية في النص أو على خشبة المسرح جمالاً فنياً شكلياً، تجسد من خلال بنية المضمون.

---

(1) التكريتي، مصدر سابق، ص79.

وقد عبر الناقد في تحليل بنية مضمون مسرحية البخيل عن أن العمل المسرحي المدرك فنياً وبيئياً يرتبط في واقعه الإبداعي مع بنى تفرض استقلاليتها العربية، هي البيئة الاجتماعية والتاريخية، لتكون المادة الأولية في مسرحية البخيل متلازمة في خصوصيتها في بناء العوامل الفنية، وهذه الهوية التشخيصية الطابع القيمي لمعطيات البخيل، في إدراك الواقع هي في حد ذاته موضوعاً سوسيولوجياً يشكل بنية المضمون، ويتجه اتجاهاً كلياً لصياغة الشكل المسرحي، الذي تحولت فيه حركة الشخصيات إلى قيمة فنية مغايرة لحركة شخصيات مسرحية بخيل موليِر، وفرزت خصوصية الواقع المتأثر بيئياً، اجتماعياً وتاريخياً بالعوامل الريادية للحضور الفني العربي.

إنّ مضمون مسرحية البخيل هو بنية تأسيسية تكاملت معطياتها الواقعية بموضوعة البخيل، وحقق المضمون وظائفه الأساسية في شكل العمل المسرحي بوصفه موضوعاً للإدراك ولسلوك الشخصيات عند مارون النقاش، وإنّ الشكل المسرحي الذي رسمه مارون النقاش هو التعبير الفني المؤلف الجوهري من البخل، وهو الإدراك اللازم لخصائص السلوك العربي، وهذا ما عبر عنه الناقد في حديثه عن مارون النقاش، إذ تناول الحادثة شكلاً من خلال حركة الشخوص، ومن خلال الحوار وبنائه ولان ((البناء الفني لأي عمل مسرحي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بشكل العمل الفني نفسه، بل هو الشكل بعينه، والشكل بدوره يرتبط عضوياً بمضمون العمل الفني ارتباطاً يجعل من المتعذر الفصل بينهما))[1].

---

(1) التكريتي، مصدر سابق، ص58.

فقد اعتمد الدكتور جميل نصيف على هذا المرتكز كبنية في مخالفته لما أبداه الدكتور (نجم) حول المسرحية من رأي في فهم الموضوع، ففي رأيه –نجم– إنّ النقاش قدم (المسرحية في خمسة فصول بينما كان من اليسير عليه ان يقتصر على ثلاثة منها)، ويضيف بهذا الاتجاه ((إن الموضوع بحبكته وذروته وعناصره الفنية الأخرى، مثل الحوادث الرئيسية وطبائع الشخصيات، كل ذلك ينتهي خلال الفصول الأولى))[1].

كما أن الدكتور نجم لم ير في مسرحية البخيل غير موضوع الزواج بمستوييه: المرفوض والمرغوب، وهو يأخذ على المسرحية إطالتها في البناء.

وبهذا يعتقد الدكتور الناقد جميل نصيف التكريتي إنّ الدكتور (نجم) أعطى للمسرحية مضموناً آخر غير ما بنيت عليه المسرحية من مضمون.

ان مضمون المسرحية لم يقف عند حد إنقاذ (هند) من الورطة التي أرادها لها والدها ثعلبي، والمتمثلة بتزويجها من (قراد) البخيل، ومن ثم تمكنها من الزواج ممن تحب – كما يعتقد الدكتور نجم– .

إنّ الفصول الثلاث التي أوضحت هذا واستنفذته كمرحلة من مراحل بناء المسرحية، كرست للسخرية من البخيل والضحك عليه، وجاءت الفصول التي تليها لتكملة الموضوع، كما أريد له أن يكون بكامل خصائصه الفكرية والنفسية والمعدة إعداداً كوميدياً من خلال السياق إلى شكل يستوفي مؤشرات بنائه، لان العمل الفني كائن موضوعي قائم بذاته يستند لكل خصائصه البيئية والفكرية في زمن النشوء والمرتكز على تركيبته الحضارية – السوسيولوجية كبنية أثرت في صياغة المضمون.

(1) التكريتي، مصدر سابق، ص58.

بنية الحوار

إنّ المادة الأولية للنص المسرحي، تشتمل على مجموعة بنى، تساهم في خلق النص المسرحي، ومن بين هذه البنى، بنية الحوار.

تميزت هذه البنية واختلفت خصائصها عن المحادثة المسرحية في تركيب وظيفة الحوار في صيغته المعمارية والتركيبية، إذ اتصف الحوار المسرحي بنفعيته، وخدمة الحدث ومرافقة الفعل، لتطوير الحبكة والكشف عن أفكار الشخصيات وطبائعها الأساسية وعواطفها.

وقد كشف (مارون النقاش) بمهارة في مسرحية (البخيل) عن هذه الأساسيات في صياغة بنية الحوار، ناهيك عن البنى المسرحية الأخرى كما أشار إلى ذلك الناقد التكريتي في تفصيله عما يحدث في مسرحيات النقاش، إذ قال: ((إنّ تراث (مارون النقاش) مليء بالبراهين على أنّه رائد فن الدراما العربية بلا منازع، استطاع أن يستوعب أصول هذا الفن وأسسه، كما استقرت في منابعها العالمية، وان ما استطاع تحقيقه منها في ميدان الإبداع بواسطة اللغة العربية لأول مرة في التاريخ، ليدل على قوة موهبة وسلامة الفطرة اللتين بفضلهما استطاع النقاش أن يضع البداية السليمة لهذا الصرح الذي نتمنى له جميعاً الرسوخ والتطور[1].

فقد أدى الحوار مستلزمات بناء الفعل في الإفصاح عن تمهيد مكوناته العاطفية والفكرية والحدثية، من خلال ما ولولت فيه الجوقة من استهلال في مسرحية البخيل بداية الفصل الأول، وصورت العلاقة بين طرفي الزواج المقترح، من وجهة نظرها، وقد أثبتت الجوقة في حواراتها نفعية الحوار،

---

(1) التكريتي، مصدر سابق، ص107.

إذ رسمت مفرداتها الغاية الأساسية من مشروع النقاش، في السخرية من البخيل والضحك عليه إضافة إلى توضيح انتماء شخوص العمل كل إلى عالمه ((فمن السطر الثاني يضع المؤلف بداية واضحة للعلاقة الأخلاقية والعاطفية التي تنتظم قطبي الصراع))[1]، إذ يبدأ الحوار في تحديد وخدمة طرفي الصراع وتناميه، وإشاعة التوتر فيه.

وقد ميز الناقد التكريتي فعلين مميزين للحوار في مسرحية النقاش –في المشهد الخامس من الفصل الأول، وفي المشهد السابع، الفصل الثالث– بما يخدم الفعل الذي يلزم لتطوير الحبكة، وبما يخدم الهدف العام في السخرية من البخيل والضحك عليه، ((وذلك عن طريق المداخلة بين كلام شخصيتين في آن واحد بحيث يحصل على نتائج متنوعة))[2] في المعنى من خلال المنولوجات الداخلية التي يرددها (قراد) وهذا الفعل الحواري المتطور على خط سير المسرحية لا يبقى على مستوى واحد من حيث تفجير المعاني ومرادفاتها، بل يتطور مع أحداث المسرحية في حدة هجومية على البخل أو تفعيل وتوضيح عالم الشخصيات وانتماءاتها.

ولا يقتصر عمل مثل هذه الحوارات على التشويق إنما تعداه الى التسلية، فالمداخلة بين كلام شخصيتين في آن واحد تحيل اللعب بمعنى المفردات إلى تندر يثير الضحك ويبعث التسلية، وحتى منولوجات (قراد) الداخلية كما أشار إلى ذلك التكريتي، فهي تحط من قيمة (قراد) في نظر الجمهور وتولد المفارقات وتحقق هدف الحوار في السخرية والضحك من (قراد)، وهذه الأستاذية الدرامية عند النقاش جاءت لمتطلبات فن القول المسرحي أولاً ولتذليل وتطويع اللغة العربية لهذا الفن الجديد،

---

(1)التكريتي، مصدر سابق،ص62.

(2) المصدر نفسه، ص63-64.

إضافة إلى الخصائص الأخرى التي ((وظفها "النقاش" توظيفاً لم يسبق إليه احد من المؤلفين العرب، فهو يزاوج أحياناً بين كلام شخصيتين متحاورتين تنظران إلى الموضوع من زاويتين مختلفتين ومتعارضتين، فيحقق بذلك قيمة دلالية وعلاقة فكاهية لا يمكن التوصل إليها بواسطة الحوار المتجاور الأحادي الجانب مهما بلغت درجة التناقض بين موقفي الشخصيتين المتحاورتين))[1]، فجاءت بنية الحوار متكافئة مع الحدث ومتساوقة مع الواقع، وقواعد ذوق المجتمع كفن جديد لم يألفه الأدب العربي.

ومن هذه الزاوية يسجل النقاش ريادة متفوقة في إدارة الحوارات المسرحية بكفاءة عالية، جعلت خصائصها تتعدى فن القول الشعري المعتاد، إلى نظم فن يجسد فيه خصائص المسرحية الدرامية في الصراع، ((ويخلق الأجواء الفكاهية في المشهد الواحد على مستويين: واحد جاد بين السادة –بين راحيل وسمعان مثلاً— في مسرحية (السليط والحسود) والآخر هزلي، نقيض الأول، وساخر، وذلك بين جبور خادم سمعان وبربارة خادمة راميل))[2]، فهو فضلاً عن الفكاهة استطاع النقاش أن يخلق عن طريق بيئة الحوار تنوعاً وغنى في العلاقات الدرامية المبنية على التصادم وصراع الإرادات، فالنقاش كما يقول الناقد التكريتي ((استطاع أن يوظف تراث الأدب العربي خصوصاً في ميدان المقامة والشعر الغنائي الذي عرف بفنه الزخرفي اللفظي، وتوظيف ذلك بما ينسجم وفن الدراما الهزلية التي برع فيها النقاش))[3].

---

(1) التكريتي، مصدر سابق، ص93-94.

(2) المصدر نفسه، ، ص96.

(3) المصدر نفسه، ص107.

وقد عبرت الشخصيات بإيقاعات متوازية مع أسباب الشخصيات ودوافعها، فكان لأغلبها إيقاع نفسي (سايكولوجي) يرشد تصرفات الشخصية وأقوالها، ويحبس مخاوف المشاهدين ومشاعرهم في تلاعب محكم في تفجير المفردات ومهارة عالية في الصياغة الحوارية، تلقي ظلال خبرتها على المواقف والشخوص في خلق الموقف الدرامي، وقد كشف الناقد التكريتي عن رصانة اللغة الحوارية المسرحية في إدارة الحدث وخلق الكوميديا، وعتب التكريتي على النقاد الآخرين ممن يتحدثون أو تحدثوا عن لغة النقاش، لن يمعنوا النظر ويدققوا الدراسة في مسرحياته ليكتشفوا بأنفسهم الحلقات التي فقدوها في رصانة مسرحيات النقاش وكفاءتها اللغوية والصياغية، خاصة أنها فن جديد لم يعهده الأدب العربي، فلا يحق لمثل هؤلاء النقاد اتهام لغة النقاش بالقصور والاعتباطية واللا منطق.

ويقول التكريتي بعد أن فصل حوارات راحيل وأبو عيسى: ((بهذه المهارة وهذه الرشاقة يتلاعب النقاش بمشاعر وأهواء أبطاله، ومن خلالهم يتلاعب بمشاعر ومخاوف مشاهدي أعماله في صالة العرض، وبعد كل ذلك يتجرأ البعض باتهام لغة النقاش بالقصور والاعتباطية واللا منطق، وبافتقارها لمطابقة أمزجة الإبطال ومواقفهم ومستوياتهم الثقافية والاجتماعية))[1].

وقد أكد التكريتي بعد أن حلل حوارات مسرحيات النقاش ووضح دلالاتها قائلاً: ((لو التزمنا تتبع هذه الأمكنة الدالة على مهارة النقاش في جميع مسرحياته لاقتضانا ذلك مكاناً وحيزاً كبيرين))[2]، إذ إنّ الصيغ المعمارية والتركيبية في هذه المسرحيات جسدت حداثة هذا الفن غير المعهود على الساحة الثقافية العربية، وشكلت ريادته المتميزة راية فنية خالصة، يرفعها مارون النقاش كرائد أول للفن المسرحي العربي.

---

(1) التكريتي، مصدر سابق، ص103.

(2) المصدر نفسه، ص104.

المبحث الثاني:-النقد المسرحي في مصر (دراسات في الأدب المسرحي)

في كتاب الناقد العربي الدكتور سمير سرحان الموسوم بـ (دراسات في الأدب المسرحي) يتلمس المتلقي، ان الناقد يطمح في تناوله لموضوعة النص الدرامي أن يفرز حيزاً واضحاً كثابت بديهي تستند إليه بقية فصول الكتاب، ذلك هو أولاً ((لغة الدراما هي لغة السلوك، وليست لغة السرد))[1]، وهي الجملة الأولى التي استهل بها الحديث عن الحدث الدرامي الذي معناه (عمل شيء) في اللغة اليونانية، وهذا ما انماز افتراقه عن فنون الأدب الأخرى وما جعله أيضاً يعالج الماضي والمستقبل بصيغة الحاضر، أي بطريقة خاصة يستوعبها الحدث و((يتجسد في سلوك الشخصيات أثناء فترة العرض، وذلك عن طريق تصارع إراداتها، وتصارع الشخصية الواحد داخل نفسها، والحوار هو وسيلة الكاتب في التجسيد))[2].

صوّر لنا الناقد طبيعة الحدث وأساسياته، وارتكازه على الصراع سواء أكان بين شخصيات العمل أم في داخل الشخصية الواحدة، ذلك عامل من عوامل الفعل. هو إرادة الفرد أو مجموع الإرادات، والحدث هو فعل تصادم هذه الإرادات، أي هو خلق موقف من نوع خاص يشتمل عوامل الصراع ((وليس المقصود بالصراع هنا الصدام الخارجي بين شخصية وأخرى أو بين شخصية ومجموعة من الشخصيات فقط، وإنما بين الشخصية الواحدة ونفسها أيضاً))[3]، ليكون الصراع هاجس البناء الدرامي هو البذرة الأولى في المادة الأولية عند الناقد لتستقطب عوامل البناء الأخرى في النص الدرامي الذي هو ((عملية منظورة تصل من خلال الصراع إلى معنى))[4]،

---

(1) سرحان، سمير، دراسات في الأدب المسرحي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، (د.ت)، ص23.

(2) المصدر نفسه، ص23.

(3) المصدر نفسه، ص24.

(4) المصدر نفسه، ص25.

وإذا ما حاولنا أن نجمع المفردات التي بنى عليها الناقد مفاهيمه في استهلاله لشرح المفردات التقنية للدراما، وجدناها تتكون من (السلوك، الصراع، الحدث) ولما كان الحدث والصراع وطبيعة السلوك لا تنفصل عن الشخصية، فقد وحد الناقد بين الشخصية والحدث، وبما أن الحدث المسرحي الحاضر هو غالباً ما يكون نتيجة حتمية لأحداث سابقة في الماضي وصلت إلى نقطة التأزم الدرامي، فقد جعل الصراع عاملاً من عوامل الحدث كموقف داخلي (سايكولوجي) كما في مسرحية (ماكبث) لشكسبير، أو هو تصادم إرادات في الحاضر تستمد مرجعيات الموقف من الماضي كما في مسرحية (انتيجون) لسوفوكلس، وكلا الموقفين (ماكبث وانتيجون) مواقف بنائية سايكولوجية ((فالموقف الأساس الذي بنى عليه شكسبير مسرحية(ماكبث) مثلاً هو طموح ماكبث المتأصل إلى المجد من ناحية، وقيمه الأخلاقية التي تحتم عليه أن يخلص لمليكه دنكان ويكرم وفادته من ناحية أخرى.. وهذا الصراع العنيف داخل شخصية ماكبث هو الذي يخلق الموقف ويطوره عندما يتغلب جانب الطموح عند ماكبث فيقتل دنكان طمعاً في الملك))[(1)]، وموقف (ماكبث) هذا المرتبط في طموح داخل نفسه يؤكده أحياناً عنصر الخرافة أو القدرية المتمثلة بنبوءة الساحرات الثلاث أو شخصية الزوجة التي تجسد له هذا الطموح وتدفعه لارتكاب جرائمه، (فالسايكولوجية) التي تعالج تركيب دينامية الوعي واللاوعي، الفنتازيا، الموقف والمقدرة، العاطفة، انفعال وتفحص عاطفي، صراع داخلي، تخريف ووهم، ابتكار وتفرد، قيمة ونداء باطني، حساسية ووجدان، كلها مفردات تدخل في خلق الموقف النفسي الذي بنيت عليه طموحات (ماكبث) بالملك،

---

(1) سرحان، سمير، دراسات في الأدب المسرحي، المصدر السابق، ص24.

فالطموح المتأصل إلى المجد والقيم الأخلاقية التي يتمتع بها(ماكبث) والمستحوذة على الوعي واللاوعي في صراع داخلي مفرداته القيم والنداء الباطني للطموح بالملك وما ظهر منها في تخريفات النبوءة والأوهام المفعمة بحساسية مفرطة تحول الصراع إلى صراع داخلي نفسي تتجه سلوكياته لتحقيق الحدث في الإجهاز على (دنكان) ((وإذا كان الصراع – حسب المفهوم الأرسطي- يصور بين البطل وقوة خارجة هي القدر، أو الآلهة التي ترسم له مصيره، فان(شكسبير) قد نقل مجال الصراع إلى داخل عقل البطل ذاته))[1].

وتناول الناقد موضوعة الصراع داخل البطل عند (شكسبير) بهذه الثيمة، وإذا كانت (الهامارشيا) اليونانية- الضعف البشري أو الخطأ التراجيدي- تتجسد بالصراع بين البطل والقوة الخفية، الآلهة أو القدر فان شكسبير يضعه (البطل) في صراع مع إنسانيته وليس مع القدر.

و(الهامارشيا الشكسبيرية) هي ((جزء من التكوين النفسي للبطل وليس تبريراً موضوعياً لتحوله من السعادة للشقاء))[2]، وبهذا يحول الناقد الصراع عند شكسبير إلى صراع نفسي (سايكولوجي) بالدرجة الأولى بتحديد مصير وإرادة البطل وممارسته في عقل البطل نفسه، وبذا تكون الهامارشيا (الشكسبيرية) هي استعداد نفسي للوقوع في الخطأ ((وهذا الاستعداد النفسي للوقوع في الخطأ هو الذي يؤدي بالبطل الى مصيره التراجيدي وبالتالي فالخطأ التراجيدي(الهامارشيا) عند شكسبير هو خطأ إرادي))[3]، والخطأ الإرادي تتبعه أخطاء أخرى تترتب عليه ((ففي تراجيديا (مكبث)

---

(1) سرحان، سمير، دراسات في الأدب المسرحي، مصدر سابق، ص35.

(2) المصدر نفسه، ص35-36.

(3) المصدر نفسه ، ص36.

مثلاً نجد أن فكرة الطموح متأصلة في نفس ماكبث فهو يريد من أعماقه أن يكون ملكاً وتأخذ هذه الرغبة شكلها القدري في نبوءة الساحرات الثلاث ولكنه عندما يقتل (دنكان) بالفعل، يضع نفسه في ذلك الموقف الذي لا فرار منه، فيصبح عليه أن يتردى في سلسلة الأخطاء التي تترتب على خطئه الأول حتى يلقى مصيره وكذلك الحال مع كل من لير وهاملت وعطيل))[1].

وقد تناول الناقد نفس الخطوط الرئيسة لفكرة الصراع المبني على أسس نفسية وعقلية داخل البطل في حديثه عن الواقعية في المسرح الحديث، إذ ربط الدراما البرجوازية الألمانية باسم (فردريش هيبل) ((وقال انه استقى قصة مسرحيته (مريم المجدلية(1743) من الحياة الواقعية مباشرة))[2]، وهي فيما ذهبت إليه نقطة تحول فكري قيمي من الإيمان بالقيم الطبيعية والاجتماعية الى مفهوم تسببه القيم باعتباره مفهوماً جديداً للحقيقة، ففي نهاية مسرحية (مريم المجدلية) ((يجد أنطوان عالمه القائم على قيم ثابتة ينهار تحت قدميه كالرمال الناعمة، وبذلك يشير (هيبل) ضمناً الى انهيار نظام أخلاقي قديم ويبشر بضرورة قيام نظام جديد، عندما يتمزق(انطوان) في نهاية المسرحية تمزقاً شديداً بين مثاليته الأخلاقية المطلقة وبين معاناته العنيفة لانتحار ابنته))[3]، هذه القيم التي يتعامل معها (أنطوان) كمواقف ثابتة مبنية على أساس نفسي وقناعة عقلية مطلقة وتتمرأى كمظهر اجتماعي سلوكي ينهار في لحظة انتحار ابنته ليدرك أن نظاماً أخلاقياً كاملاً من الثوابت السلوكية السايكولوجية والانثروبولوجية ينهار دفعة واحدة بعد صراع نفسي ومعاناة صاخبة تتمخض عن تحول فكري وعقلي ليصبح البطل ضحية الفكرة التي تنمو بدواخله العقلية والنفسية.

---

(1) سرحان، سمير، مصدر سابق ، ص36-37.

(2) المصدر نفسه، ص58.

(3)المصدر نفسه، ص59.

وقد تكون هذه الفكرة هي المؤسسات الاجتماعية، وبذا يكون مركز الصراع هو المجتمع كقوة تراجيدية مضادة لقوة الفرد – انطوان النجار وابنته كلارا في مسرحية مريم المجدلية– ذلك ((ان الدراما الحديثة لا تعانق قضايا الفرد وإنما قضايا الأسرة التي تهتز القيم من تحت أقدامها وقضايا المجتمع الذي يقف على فوهة بركان))[1].

بعد أن يستعين الكاتب الواقعي بتصويره للواقع بالأنماط الاجتماعية السائدة والمواقف النمطية واحتفاظه بأبعاد الحقيقة الإنسانية مصورة في ذات الفرد بعقله ونفسه وقد يجعل البطل يصرخ كما صرخ (انطوان) في نهاية مسرحية مريم المجدلية (لم اعد افهم هذا العالم) ولا تعبر هذه الصرخة إلاّ عن الصراع الداخلي في العقل والنفس.

وتناول الناقد في التحليل النفسي اغلب الأعمال المسرحية، فقد اختصر حديثه عن مسرحيات (تشيخوف) بقوله: ((باختصار إنّ تشيخوف يهتم أساساً بالكشف عن الدوافع الباطنية للنفس البشرية في إطار من الحوادث اليومية العادية التافهة والروتين اليومي الذي يغلف حياتنا جميعاً))[2]، فقد انصب اهتمام تشيخوف على الحياة الباطنية للشخصية، وبالرغم من أن كل شخصية من شخصيات مسرحياته هي عالم قائم بذاته، إلاّ أن البطولة في عالم تشيخوف معقودة لكل شخصيات العمل، ومع هذا نجد أن الفكرة العامة تكشف عن أعماق كل شخصية من شخصياته وهذا ديدن كل الشخصيات حتى الشخصيات الشريرة فـ ((هو يصور الشرير منها بشكل يجعلها في صراع مع نفسها لا مع الشخصيات الأخرى))[3]، والتفاصيل الحياتية الروتينية تشكل الإطار الخارجي لدراما تشيخوف، التي تتصاعد الى ذروة الأزمة بعيداً عن الحبكة الخارجية، قسم الناقد سمير سرحان الحبكة الى حبكة خارجية وحبكة داخلية،

---

(1) سرحان، سمير، مصدر سابق ، ص60.

(2) المصدر نفسه، ، ص92.

(3) المصدر نفسه، ص93.

ولم يعرف الناقد الحبكة إجرائياً، إذ زاد من غموض هذا المصطلح الذي ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالبنى العميقة في صياغة عناصر الدراما، إذ اعتبر –الناقد– هموم الشخصيات وآلامها المعقودة على الذاتية والفردانية ووداعة الحياة الروتينية، وكل ما يتعلق بلون بناء الشخصيات من إحباط وضيق وقلق وخيبة وأماني مفقودة، كل هذا اعتبره الناقد حبكة داخلية، بينما اعتبر الثالوث التقليدي –كما يدعوه– (الزوج والزوجة والعشيق) حبكة خارجية.

وهذا لا يتفق مع تعاريف الحبكة ومفاهيمها مع أغلب الدارسين والكتاب بالرغم من أنهم أطلقوا على الحبكة مسميات عديدة , وعرفوها تعاريف شتى ، كما هو واضح في تعريف المصطلحات – ولم يتبن الناقد أي تعريف للحبكة مما وضعه السابقون , ولم يضع تعريفاً إجرائياً لها, بل اكتفى بتقسيمها فقط الى حبكة داخلية وأخرى خارجية , ثم أشار الى مواقف تقوم غالباً على الإحباط وعادة ما احتوت حبكتها على الثلاثي التقليدي كما أشار الناقد (الزوج والزوجة والعشيق) وهي القشرة الخارجية في تنظيم علاقات الشخصيات التي أشيع فيها الإحباط والضياع .

وصف الناقد استخدام تشيخوف لهذا الثالوث بقوله: ((يستخدم الثالوث في بناء موقف يقوم على الإحباط في الحب الذي يعمق بدوره من إحساس الشخصية باستحالة تحقيق الذات ففي مسرحية (الخال فانيا) مثلاً , نجد أن فانيا يحب زوجة البروفيسور التي تحب (استروف) والمحصلة النهائية لهذه العلاقة السايكولوجية المعقدة القائمة على استخدام الثالوث التقليدي هو إشاعة الإحساس العام لدى الشخصيات بالإحباط والضياع وعدم القدرة على تحقيق الذات وهو ما يمثل الحدث الرئيسي والحقيقي في مسرح (تشيخوف) بعيداً عن الحبكة الخارجية))[1].

---

(1) سرحان، سمير، مصدر سابق، ص96.

وهنا يتعارض الناقد مع منطلقه الأول الذي وصف الأحداث الرئيسة في مسرح تشيخوف بأنها تقوم على الثلاثي التقليدي (الزوج والزوجة والعشيق), إذ ان إشاعة الإحساس العام لدى كل الشخصيات بالإحباط والضياع وعدم القدرة على تحقيق الذات أكبر بكثير من إشكالات الثالوث الموصوف في مسرح تشيخوف من قبل الناقد , فضلاً عن أن الثالوث المقصود يتعارض كلياً مع مبدأ تشيخوف العام الذي يقول إنّ التفاصيل والأفكار الحياتية المتناثرة كما في الحياة تتجمع تلقائياً دون أن يوحدها قانون داخلي.

إنّ بساطة تناول الحدث وسهولته في التأكيد على موضوعية العالم المصور في أعمال تشيخوف وتطابق لغة الشخصيات مع سايكلوجيتهم ومستوى تطورهم الاجتماعي والجمع بين عناصر متباينة في الواقع وتصوير الحياة بتأثيراتها جعل مهمة كل مسرحية تقوم بالتعبير عن هذه الوحدات، كل هذه العوامل تنأى بأعمال تشيخوف عن أن يكون موضوعها الرئيس العلاقات السايكولوجية المكرسة بين(الزوج والزوجة والعشيق) إذ لم يكن النظام الحياتي اليومي في أعمال تشيخوف مجرد حالة او واجهة للانتقال منها الى الأحداث, بل كان هو الجو الحياتي نفسه والموضوع الجوهري لإبداعه الفني, وقد كشف الصراع الدرامي الخصائص البيئية لمسرح تشيخوف وارتباطه الوثيق بالمرحلة التاريخية التي تحمل ملامح المجتمع الروسي المعبرة عن نسق الحياة والعصر في تلك الفترة .

فالصراع الدرامي في جميع أعمال تشيخوف منبعث من الحياة الاجتماعية الروسية التي غلب عليها في تلك الفترة (1860–1904) المصالح الذاتية وسيادة القلق الفكري ولم يشر الوضع الاجتماعي المفكك مصالحة ما على مستوى المهمات الاجتماعية السامية, إذ انتصرت النزعات الذاتية والفردية الضيفة, انتصرت على حساب المجتمع والتي ترمي الى راحة الفرد المنطوية على ذاتها.

من هذا كله يصبح واضحاً أن الجوانب الإنسانية المشرقة في الإنسان لا يمكن أن تنمو بمثل هذا المخاض الحياتي, وان الراحة الشخصية لا يمكن أن تصبح مصدر سعادة للإنسان المفكر كما أن صغائر الأمور لا يمكن أن تجلب السعادة لإنسان ذلك العصر بعد أن خلق الوضع السياسي الخانق عند الناس القلق وضياع الهدف والانطواء والتشاؤم وفقدان الأمل بالمستقبل لذا بالتأكيد ستكون الكآبة المستمرة والضياع والألم الممض من عدم القدرة على تحقيق الأماني سيكون كل هذا إطاراً حياتياً يغلف في سماجته وروتينية الحياة اليومية الوادعة, ولهذا يكون منطلق الفرد الروسي في تلك الفترة من ذاته, لا يجد الأسس القيمية في نفسه ليرتكز عليها ليتغلب على قلقه الداخلي, ولان فقدان هذه الأسس وفقدان حوافزها يفقد المرء همة المشاركة في الجهود العامة او تنعدم أصلا بظهور عاجز عن بناء صرح المبادئ الإنسانية والاجتماعية في تحقيق تطلعات الشعوب.

إنّ فقدان هذه الرغبة في المشاركة يخلق الانطواء على الذات الفردية وعلى الحياة الشخصية الضيقة وتشتد في مثل هذه الأوقات هيمنة الشعور بالوحدة وطغيان الفردانية والوهم , وهذه الرؤيا الواقعية قادت كتابات تشيخوف المسرحية وساعدته على تلمس الحقيقة الداخلية في الوصف السايكولوجي والإحاطة بها بكامل ألوانها وخصائصها فجعله ذلك يصور الواقع الروسي تصويراً كاملاً ودقيقاً.

فقد كان جوهر مأساة (الخال فانيا) تكمن في تضحية حياته من اجل معبوده البروفيسور, وإنّ أسفه على الماضي والسنين الضائعة لا يعذبان وحدهما الخال فانيا بل افتقاره الى الهدف وعدم وجود آفاق للمستقبل يشارك في تعذيبه, وهذه السمة– سمة فقدان الهدف وانعدام آفاق المستقبل وما يتبعهما من ضياع وشعور بالوحدة والوهم وعدم الرضا عن النفس والضمير– هي ليست سمة الخال فانيا وحده

بل هي سمات عدد من أبطال تشيخوف, وهذه خصائص السايكلوجيا الاجتماعية والسوسيولوجيا التي تعبر عن عمق الواقع وعلاقاته بالنموذج الاجتماعي الساخط على الوسط المحيط بهذه الشخصيات والاحتجاج على نظام الحياة القائمة، وهذا الموضوع ينأى كثيراً عما وصفه الناقد (سمير سرحان) بأنه يتحدد بالثلاثي (الزوج والزوجة والعشيق), إذ تبنى تشيخوف خصائص العمل في بناه العميقة المحسوبة في حالات الصراع في الأماني المحبوسة التي لم تتحقق ولا يمكن نيلها او تحقيقها على أرض الواقع , ففي النورس مثلاً هو الحزن على الحب وعلى بهجة الشهرة الأدبية وترتبط الأماني في (بستان الكرز) بانتظار مصير البستان بصراعات العوائق الفردية وهم يدورون في دوامة من الآلام ولا يفهمون بعضهم بعضاً لتظل حياتهم باهتة تعسة كئيبة رغم حلمهم بحياة أفضل يظل كل واحد منهم يعاني منفرداً من مصيره البائس.

ويشكل بيع بستان (راينفسكايا) وآلامها وانفعالاتها المرتبطة بهذا الحدث الموضوع الأساس في بستان الكرز.

لم يكن البناء المسرحي لتشيخوف يخلو من القصدية في رسم التفاصيل الحياتية اليومية الروتينية ابتعاداً عن بنى الصراع الدرامي, ولم تكن الإشارات كذلك من شرب الفودكا والمناقشات والمواقد التي برد الشاي عليها(*) ودرجة الحرارة في أفريقيا والحياة في موسكو بعيدة عن عمق الشخصيات, إنما جاءت التفاصيل اليومية والروتينية والإشارات في الحوار المسرحي لتعزز الكشف عن دواخل الشخصيات ومواقفها السايكلوجية

(*) مسرحية الخال فانيا : الإشارات الى المواقع التي برد الشاي عليها.

درجة الحرارة في أفريقيا : استروف في ذات المسرحية

مسرحية الشقيقات الثلاث : الحياة في موسكو. ينظر: سرحان، سمير، مصدر سابق، ص97.

والتي تؤدي حتماً الى وظائف درامية تكشف عن أعماق الشخصيات وتعمق جو الفشل في تحقيق الذات لتعطي انطباعاً نفسياً بتدفق الواقع , ذلك أن سماتها تنتمي الى الكشف السايكلولوجي وذلك ما أعرب عنه الناقد في قوله ((أنها تكشف عن أعماق الشخصية))[1].

وفي دراسة أخرى من (دراسات في الأدب المسرحي) تابع الناقد سمير سرحان رحلة أبسن المسرحية دارجاً بعض النقاد والدارسين الذين اعتبروا ابسن كاتباً اجتماعياً , بيد أن الناقد الدكتور(سمير سرحان) وصف الحقيقة الابسنية في أن المسرح الاجتماعي ما هو إلاّ مرحلة من مراحل تطور الكاتب التجريبية, وهي مرحلة بين مرحلتين، إذ اعتبر المرحلة الاجتماعية هي المرحلة الوسطى حيث قال: ((وفي المرحلة الوسطى– الاجتماعية كان ابسن يطور تكنيكاً مسرحياً لم يستخدمه من قبل))[2], بعد مسرحيته الأولى (كاتيلين) اعتمدت مسرحيته المساهمة في برنامج (البيرجن) (ليلة عيد القديس يوحنا) (1853) على احد الطقوس الفلكلورية الشعبية النرويجية, إذ تتفق والمرحلة الأولى للابسنية كما وصفها الناقد باستخدامها للعناصر الأصيلة في التراث والثقافة النرويجية, ويركز الكاتب في هذه المرحلة على العلاقة بين الفرد وذاته او قدره الشخصي, وكانت كتابة مسرحية (أعمدة المجتمع)(1877) إيذاناً ببدء هذه المرحلة– المرحلة الوسطى الاجتماعية– وهي مسرحية نثرية كتبت نثراً خروجاً من المرحلة الرومانسية التي كانت من سماتها ((اعتمادها على البناء الملحمي الذي يتكون من مجموعة من الأحداث المتعاقبة لا تربطها حبكة درامية محكمة وإنما تربطها وحدة الشخصية المحورية ذاتها , كما أن هذه الأحداث نفسها تعتمد في تعاقبها على مبدأ الحركة في المكان تصل الى ذروتها مع تقديم الأعاجيب والغرائب في عالم الشرق))[3],

(1) سرحان سمير, المصدر السابق , ص 97.

(2) سرحان، سمير، مصدر سابق ، ص 74.

(3) المصدر نفسه , 79.

وفي هذه المرحلة التي كانت تأخذ الشخصية ذاتها كشخصية محورية ذات موتيفات رومانسية هي التطهير بالحب، وبذا ترتبط المرحلة الأولى من مسرحيات ابسن بالمرحلة الثالثة من كتابته بوسيلة الكشف عن التركيب النفسي للشخصية، ففي مسرحية (بيت الدمية) و(الأشباح) التي يمكن أن تصنف تحت مسرحية (المشكلة) استخدم ابسن في عرضه للقضايا الاجتماعية ((تكنيكاً هو خليط من تكنيك المسرحية المحكمة الصنع كما كتبها الفرنسي (سكريب) وتكنيك استرجاع الماضي في الحاضر كما استخدمه (سوفوكلس) وفي (الأشباح) بالذات يوظف هذا التكنيك بصورة عضوية في الحدث حيث تصبح الاكتشافات المفاجئة وسيلة للكشف عن التركيب النفسي للشخصية))[1], وكانت مسرحية (عدو الشعب) التي كتبت بعد مسرحية (الأشباح) والتي احتفظ بها (ابسن) بلهجة الهجوم على الفساد الاجتماعي, هي المؤثر المعلن عن دخول المرحلة الثالثة في الكتابة التي ((تعتمد – المرحلة الثالثة العظيمة من تطور ابسن المسرحي – على التحليل العميق للدوافع الإنسانية , وإذا كان هناك تشابه بين أبطال ابسن الأوائل في مرحلته الرومانسية وبعض أبطاله في المرحلة الأخيرة من حيث أنهم جميعاً تجسيد للصراع الدائر داخل عقل الكاتب نفسه وتعبير عن أزمته الشخصية فأن الفارق في رأيي باعتراف الكاتب نفسه مراحل في تطوره النفسي))[2].

وقد أكد الناقد رأيه في تحليل شخصيات المرحلة الرومانسية الأولى للكاتب ومقاربات شخصياتها في المرحلة الأخيرة التي لا تخرج عن وصف هذه الشخصيات. هي ظلال الصراع الدائر داخل عقل الكاتب، والمسارات النفسية التي تعبر عن أزمته. إضافة الى أن المرحلة الثالثة التي أسماها بالواقعية الحديثة عند ابسن، التي تتسم بالنظر الى الواقع على انه تركيبة رمزية لها دلالات تركز على معطيات الحدث وتلخصه،

---

(1) سرحان، سمير، مصدر سابق ، ص 81.

(2) المصدر نفسه، 84.

وللرمز في معطيات الحدث استجابة أكيدة الى تركيبة العقل الباطن، إذ إنّ التراكيب الهرمية الرامزة في مسرحيات (ابسن) الرومانسية– (براند)[*] مثلا– ساعدت على تحديد ورسم شخصية البطل بمشاركة باقي الشخصيات الثانوية بنفس درجة الأهمية وأعطت في ذلك المسافة النفسية او البعد النفسي في رسم خطوط الحدث او الشخصيات، أما في جميع مسرحيات المرحلة الأخيرة[**]، فقد استخدم الرمز بدلالات متعددة وكذلك ركز من صيغة الحدث لتدلل معطيات الرمز على كثافة البعد الإنساني الشامل للحدث.

وانتقالاً الى (برود واي) ومسرح (تنسي وليامز) الشعبي تحدث الدكتور الناقد (سمير سرحان) بانطباعية واضحة عن الكاتب المسرحي الأمريكي (تنسي وليامز) فهو يقول: ((لهثت وراء مسرحياته الأولى.. وهدأت أنفاسي قليلاً وأنا ابحث عنه وسط مجموعة الحيوانات الزجاجية... ثم عدت ولهثت وراءه مرة أخرى عربة اسمها الرغبة.. ثم عدت فحبست أنفاسي وأنا أراقب تلك القطة التي تتقلب على سطح الصفيح الساخن.. وحاولت أن أتعرف عليه في (أورفيوس) الجديد الذي هبط في (نيواورليانز) لينقذ حبيبته العصرية (لادي) تلك التي احتلت مكان بوريديكي القديمة و... أبحث عنه في شخص (تشانس وين) المشغول دائماً بأحلام الثراء والمجد في هوليوود والمطحون دائماً تحت وطأة واقعه المرير, حاولت وحاولت أن ابحث عن تنسي وليامز وسط كل هؤلاء وفي جميع الأمكنة التي ارتادها ..فلم أجده))[1].

(*) رمز الإله في براند

(**) مسرحية البطة البرية : الرمز هو البطة البرية نفسها في علاقتها بالمعمار الرمزي لمنزل (اكدال) ودلالات التصوير الفوتوغرافي مقابل الخلق الفني .

مسرحية بيت آل روزمر: رمز الخيول البيضاء والرموز الثانوية , الجسر, والشعور المخيف بالحضور القوي لزوجته الميتة (بيتا) وكذلك رمزية نهج آل (روزمر) وأسلوبهم في الحياة .

مسرحية (السيدة من البحر) : الرمز هو البحر ذاته.

مسرحية (هيداجابلر) : الرمز مسدسات الجنرال جابلر التي تحتفظ بها ابنته , ينظر: المصدر نفسه : 87.

(1) سرحان سمير, مصدر سابق , ص123.

غير أن الناقد وجد أن كل عمل للكاتب يضيف لبنة الى بناء كبير يتكامل شيئاً فشيئاً اسماه (عالم تنسي وليامز) ((وهو عالم إذا نظرنا إليه نظرة كلية لوجدنا انه يقوم على دعامة أساسية هي الواقع والخيال))[1].

ولم يضف الناقد سمير سرحان شيئاً ذا بال في اكتشافه: ان عالم تنسي وليامز يقوم على الدعامة الأساسية (الواقع والخيال)، إذ إنّ الآداب كلها تستمد عوالمها من الواقع وتشكل تكويناتها الفنية والصورية من عالم الخيال, فهو (تنسي وليامز) المتصدي لتيار المادية الجارف الذي استشرى في الشمال الأمريكي وهو الذي يقاوم تلك الحضارة الهمجية التي سادت وأضحت تنذر بتقويض دعائم مجتمع الجنوب في زحفها السريع.

إنّ جرأة هذا المبدع على اقتحام مجاهيل الدوافع التي تحرك الرغبات البشرية والتصرفات اللاإرادية المتأتية من القدرة الفائقة على صياغة التجارب الذاتية البحتة في صور موضوعية, هو الذي يشكل عالم تنسي وليامز المسرحي الذي يحول فيه المؤلف الحقائق الحياتية الصغيرة التافهة التي لا قيمة لها الى مواقف مسرحية ذات مغزى.

إنّ تنسي وليامز حاول أن يربط الماضي بالحاضر واسترداد الوظيفة الطبيعية للدراما في أن تكون كمرآة للخيال الشعبي وان يكشف بعرض أحداث أعماله عن الآراء والميول والمشاعر الجماعية التي تطبع حياة أواسط القرن العشرين، فالمسرحية تكتب من اجل عامة الناس[*] كما يقول (تنسي وليامز) نفسه في مقدمة مسرحيته (متحف الدمى الزجاجية) (1945).

---

(1) المصدر نفسه، ص123.

(*) ليس بين مسرحياته الطويلة سوى اثنتين تستغنيان عن أعداد كبيرة من النظارة هما مسرحية (تقسيم ارض كامينو) و (قطار اللين لم يعد يقف هنا) اذ تضمنتا كثيراً من المستلزمات الفكرية.

إنّ القالب الدرامي في كتاباته الأولى المكلل في مسرحية (متحف الدمى الزجاجية) – نسيج ديني لاهوتي– يعني بالتعبير عن الذات والشاعرية ويكشف بالتجربة الحسية عن صيغة حقيقة الوجود– تلك التي وصفتها وميزتها شخصية الشاعر في المسرحية أعلاه, وهي حقيقة المثل العليا وحقيقة الجمال وحقيقة التصرف وحقيقة الفن المتسمة بالتأمل وهذا ما عضدته المرحلة الثانية من أعماله المكتوبة بين سني 1945–1955[*] التي استعار فيها عامل مسرحياته الرمزي من اللاهوت المسيحي والأساطير اليونانية وعلم النفس الفرويدي ومن تاريخ أمريكا، ويبدو أن هذا التأرجح بين الواقع – الاقتراح الذي يقدمه المرتبط بتجربة الإنسان العادي والخيال: النسيج الأسطوري واللاهوتي وأحداث التاريخ هو الذي يقصده الناقد بالدعامة الأساسية التي أستند إليها الكاتب (وتنسي وليامز) في الواقع والخيال الذي يستند الى قدرة عظيمة في ترجمة دقائق مسائل العصر العاطفية والاجتماعية والخلقية المنبثقة من التجربة الحسية والمتجسدة سمعياً وبصرياً في عقل الكاتب ومشاعره, لذا فهي تعكس استجابات نفسية لتعامل الشخصيات المطحونة التي تتعلق بوهم كانت تعيش به وهو صراع بين إرادتين إرادة الحياة وإرادة الموت التي تمثلها العلاقة بين الرجل والمرأة وهي الميدان الرئيسي لهذا الصراع ((وجوهر هذه العلاقة عنصران: الحب ..الجنس وغالباً ما يصبح الجنس هو العنصر الأقوى لأنه هو الوسيلة المادية للتعبير عن تجدد الحياة او بالأحرى عن الرغبة الجامحة في استمرارها ولذلك أصبح (الجنس) موضوعاً درامياً غلاباً في عالم تنسي وليامز))[1].

(*) مسرحية (عربة اسمها اللذة) و(صيف ودخان) و(تقسيم ارض كامينو) و(قطة فوق سطح من الصفيح الساخن) و(هبوط اورفيوس).

([1]) سمير سرحان , مصدر سابق , 125.

وإنّ الناقد توصل – كما يرى– (بالاستنباط) الى أن عالم وليامز هو عالم مبني على (الجنس) ((ولا يمكن لمن يدرس عالم تنسي وليامز الرحيب أن يضع يده في ثقة على موضوع الجنس بوصفه موضوعاً دراميا أساسياً في مسرحه وبوصفه معادلاً لرغبة الحياة دون أن يعود الى تأثر وليامز نفسه بالكاتب الانجليزي الشهير د.هـ. لورنس, أو بالأحرى بمفهوم الجنس عند لورنس))[1], ولم يكن هذا الاكتشاف جديداً، إذ إنّ ما اكتشفه الناقد سمير سرحان ما هو إلاّ صدى الآراء والدراسات الكثيرة لأغلب النقاد والدارسين الذين سبقوه, ويكثر أيضاً في تقديمات النصوص المسرحية المترجمة لمسرحيات تنسي وليامز.

وكان الجنس عند لورنس الدافع الأول للحياة كما وصفه الناقد (سمير سرحان) الذي قال ((إذا كان الجنس عند لورنس هو الرغبة في الحياة فان مفهوم وليامز له يوسع منه قليلاً ليصبح الجنس فضلاً عن كونه رغبة الحياة رغبة التحرر من قيود الواقع المر))[2].

إنّ تنسي وليامز يضفي على شخوصه انطباعاته الخاصة ويصور تجاربه الحياتية ونظرته عن براءة الطفولة وذلك الفساد الذي يلحق بها بعد دخولها في تجارب الحياة الجديدة وكثيراً ما يردد في مسرحياته مشاكل الجسد والروح , وبين التحرر والتزمت وبين الرجل المنطلق على سجيته وذلك الذي أفسدته المدنية الحديثة وهي الفكرة التي يبدو انه قد أخذها عن د. هـ. لورنس إذا لم يكن ربط الناقد سمير سرحان – بين لورانس وتنسي وليامز– جديداً على الساحة النقدية بل جاء ارتكازاً اختيارياً على جانب واحد هو الجانب الجنسي,

(1) المصدر نفسه , 125.

(2) سرحان، سمير، مصدر سابق, 126.

فقد كانت أغلب شخصيات تنسي وليامز المسرحية شخصيات مسحوقة محطمة تتحدث عن الهروب من واقعها المرير وتكشف عن مشكلة صعوبة التفاهم بين البشر وهذا مايجعل المؤلف يعمد جاهداً للوصول الى حقيقة الدوافع التي تحرك سلوك الشخصيات, فإدراك حقيقة هذه الدوافع هو الكفيل بتوضيح معاناتها وتفسير ضياعها فـ (ماجي) تقبل الذل والاحتقار من زوجها (بريك) وتشعر بالانتصار عندما تفرض على زوجها مطارحتها الفراش وممارسة الحب، و(بريك) يدمن الخمر لفقده صديقه (سكبر) الذي تربطه به علاقة مدنسة مكشوفة لتبقى (ماجي) طول الوقت تحس بأنها قطة فوق سطح من الصفيح الساخن، والأم (اماندا) في (الحيوانات الزجاجية) تهرب من الواقع المعاش الى عالم الحلم الجميل بالماضي ذلك الأمس الذي طرق بابها فيه سبعة عشر خاطباً في يوم واحد والابن (توم) ذلك الشاعر الذي يعمل في محل تجاري للأحذية يحلم بالهروب من العائلة وكسر أسوار ذلك الواقع السخيف بينما (لورا) أخته التي تحاول أن تخرج من قوقعتها التي أصبحت بفعل المعايشة كقطعة من الحيوانات الزجاجية على أمل أن تخرج بفعل إحضار (توم) – نتيجة لإلحاح أمه– خطيباً لها هو (جيم او كرنود) حيث رفض الأخير الزواج ورحل لأسبابه لتنهار آمال الأم وآمال الأخت لورا وفي (عربة اسمها الرغبة) يشير الناقد الى انهيار المجتمع بأكمله وتحلله منذ اللحظة التي تهبط فيها (بلانش) منطقة (الاليزيان) قادمة من (بل ريف) لتعيش فترة مع أختها (ستيلا) المتزوجة من (ستانلي) الذي لا يربطه بها سوى السرير, فهي تنتقل من رجل الى آخر... حتى رحلتها الأخيرة الى بيت (ستانلي) على عربة اسمها الرغبة ((ونعرف أن الجنس هو الوسيلة الرئيسية التي كانت تهرب بها من فقدان الذات الذي أحسته بفقدانها (بل ريف وعالم بل ريف)

ومن ناحية أخرى نعرف أن الجنس هو وسيلة أختها ستيلا لتحقيق الذات))[1], وبعد (عربة الرغبة) كتب وليامز مسرحية (وشم الوردة) بذات السياق الدرامي ((الواقع والخيال او الوهم والحقيقة. يتناول وليامز أيضاً من خلال النافذة التي يطل منها دائماً موضوعة الجنس.. او العلاقة بين الرجل والمرأة))[2]. (سيرافينا) الأرملة الايطالية التي تحتفظ برماد جسد زوجها في آنية من المرمر المخلصة لذكراه والممتنعة عن أي علاقة مع أي رجل بسبب تزمتها في هذا الأمر, الانهيار التدريجي لمنزلها ولأبنتها المراهقة التي تهرب من هذا الانهيار بحب بحار شاب, ومن تهتز صورة زوج (سيرافينا) المثالية بعد أن دخل حياتها سائق شاحنة قوي البنية ((وعندما تتأكد سيرافينا من خيانة زوجها الراحل تكسر تمثال العذراء مريم الذي يعادل لديها سحر الجنس مع زوجها الراحل وروعته , كما تحطم آنية المرمر التي تحتفظ فيها برماده))[3].

كل شخصية من الشخصيات تشارك في نوازع جنسية ورموز موحية للجنس, فتمثال العذراء مريم ورماد جسد زوجها في آنية المرمر ووشم الوردة كلها رموز للإخصاب فـ((الوردة هي رمز تلك العلاقة الجنسية الرائعة التي كانت تقوم عليها حياة سيرافينا مع زوجها الراحل .. والوشم نفسه لم يكن – عند سيرافينا– وشماً مادياً مطبوعاً على صدرها وإنما كانت تحسه يحرق صدرها كلما وصلت هذه العلاقة الى قمتها الرائعة الخلق ... او بالأحرى ولادة طفل))[4].

---

(1) سمير سرحان , مصدر سابق, ص131.

(2) المصدر نفسه, ص132.

(3) سمير سرحان , مصدر سابق, ص132.

(4) المصدر نفسه , ص133.

وتأتي مسرحية وشم الوردة بنفس النسق المسرحي لمسرحة ويليامز في عمل طبيعة الشخصيات المحبطة التي تعاني من الواقع وتحلم بالهروب منه فتجد ضالتها في أحلام الماضي او ترمي نفسها في بؤرة الجنس والانحطاط.

وقد شخص الناقد الدكتور سمير سرحان هذا الخط السايكولوجي المبني على الجنس من بين أعمال (تنسي وليامز) وأسبغ عليها صفة الهيمنة حتى اخذ الجنس يشغل كل مأخذ في تحليل الحدث والشخصيات من دون الالتفات الى مقومات العمل الدرامية وخصائصه التكوينية.

المبحث الثالث:-النقد المسرحي في المغرب العربي (الشخصية في المسرح المغربي- بنيات وتجليات)

للإحاطة بتحليل العينة المغربية للناقد (عز الدين بونيت) الموسومة ((الشخصية في المسرح المغربي بنيات وتجليات))[1], يعمد الباحث الى توضيح المعطيات المهيمنة في تحليل الناقد المغربي (إجراءاته) في بناء الموضوع الذي يكشف عن انتمائه المنهجي في النقد وهو ما لا يعني بتاتاً تلخيص ما جاء في العينة (الدراسة) عن موضوع الشخصية, ذلك أن عملية الحديث عن كل أجزائها مهما بلغت من الدقة لا تكشف في نهاية المطاف سوى عن وجه واحد منتخب, وهو الوجه المهيمن في دراسة الشخصية وتشعباتها، ولذلك فان ما سيقوم به الباحث هو محاولة للإحاطة بعناصر البناء الأساسية التي استند إليها الناقد المغربي في مقارباته وتحليلاته للشخصية في المسرح المغربي والعربي من خلال عينات المسرحية المغربية التي وقع اختياره عليها.

عنت دراسة الناقد (بونيت) بالبحث عن تجليات الشخصية اصطلاحاً ومفهوماً في الممارسة الإبداعية العربية التي أخذت على عاتقها تجذير المسرح العربي وتأهيله, وقد تتبع الناقد انعكاسات هذه الصورة (الشخصية) في الخطاب النقدي العربي من خلال البحث عن دلالات مفهوم الشخصية وتكونه واشتغاله في الحقل الأدبي والمسرحي والكشف عن هذا المفهوم في العمق المنهجي والمذهبي من حيث اشراقاته في النص المسرحي او امتداداته خارج النص فيما هو موروث بتأثيراته مفهوم الشخصية عند المبدع او المتلقي,

(1) يونيت , عز الدين , الشخصية في المسرح المغربي بنيات وتجليات ، مطبعة المعارف الجديـــــدة ، الرباط،1992.

وقد تأطر ذلك الفهم بالإحاطة بمقتضياته النظرية، ومستلزماته التطبيقية في أفق التمسرح للبناء المسرحي الذي اشترط أن يجد سنده في تطور تاريخي في الممارسة العربية الثقافية او في المنهجية الغربية التي يسعى الى مصالحتها بوصفها سبباً من أسباب أزمة المسرح العربي ومظهراً من مظاهر خطابه المتأزم الذي أستوقف فيه الشخصيات التراثية من جهة ومفهوم الشخصية الأوربية النمطية او الفردانية من جهة أخرى, والتي قسمها الى شخصيات كوميدية متعلقة بالنمط وشخصيات تراجيدية تكونها الفردانية والتأمل العميق في الذات.

إنّ النشاط الثقافي يقوم بأعباء توضيح الرؤية او التعبير عن موقف إزاء العملية الإبداعية المسرحية عموماً واصفاً الأسس او واضعاً مقترحات الآفاق وذلك من خلال التأكيد على المسألة التراثية من جهة التنظير المسرحي العربي بعامة والمغربي بشكل خاص، وقد عبر هذا النوع من المسرح عن نفسه من خلال ما اسماه بـ (ظاهرة البيانات التنظيرية) والتي قسمها الى مجموعتين تمثلان النشاط التنظيري في إصدار البيانات في المسرح المغربي والتي بسط فيها وجهة نظر المسرحية تلك هي مجموعة (الاتجاه الاحتفالي)[*] منذ أواخر السبعينيات, والأخرى هي (مجموعة المسرح الثالث)[**], وقد اصدرا بيانات توضح الجانب الإبداعي والفلسفي الذي يبنى عليه تصورات الإبداع لكلا الاتجاهين, فيقول ((إنّ الجماعتين تشتركان في مدى الأهمية التي تعطيها كل منهما للتراث ومحاورته , فالاحتفاليون يرون في التراث امتداداً للهوية الوطنية والقومية وإغماء للوجدان الشعبي وملكاً جماعياً ينتمي الى الماضي كذاكرة جماعية))[1],

---

(*) الاتجاه الاحتفالي : جماعة مسرحية نشطت في أواخر السبعينيات بإصدار البيانات بسطت فيها وجهة نظرها المسرحية .

(**) مجموعة المسرح الثالث : وهم جماعة أخرى نشطت ايضاً في السبعينات أصدرت بيانين او ورقتين توضحان الأسس الفلسفية والإبداعية التي ينهض عليها تصورها كإبداع وممارسة للمسرح المغربي والعربي.

(1) يونيت , عز الدين , المصدر السابق, ص178.

وهو يزيد المتلقي في ما ذهب إليه من استخلاص في استشهاده بمقتبس ما يقوله الاحتفاليون في أدبياتهم البيانية في معرض حديثهم عن التراث والتاريخ ((إنّ المؤرخ يهتم بما وقع أي بالأحداث التي تنتمي بالضرورة الى الماضي كما تنتمي للحاضر والمستقبل))[1], هذا يشكل بنداً أساسياً في نظرية المحاكاة لأرسطو عندما أشار الى عدم اختلاف المؤرخ والشاعر إلا من خلال رواية الأحداث, الأول بواسطة النثر والآخر بواسطة الشعر وأنهما يتميزان من حيث إنّ الأول يتحدث عن الماضي، ويروي الأحداث التي وقعت فعلاً بتسلسلها التاريخي، أما الآخر فهو ذلك المتأمل الذي يكتب الأحداث التي يمكن أن تقع , وبذا يجعل الاحتفاليون الماضي، أساساً لكتاباتهم او إبداعاتهم، وتنطلق اشراقاتهم المستقبلية من خلاله، وبذا يكون الماضي متناً للتأمل، لتعتمد صيغ الاحتفال على مادة أولية في تركيب الحدث، قوامها الثوابت العقائدية المستمدة من التاريخ. سواء أكان في شخصياته أم أحداثه , تلك التي يعج بها التراث.

إنّ ارتباط الاحتفاليين بالتراث وبمفهوم الشعبية والاحتفالية مبني على تصور التراث من خلال ثلاثة محاور هي: التراث كماهية والتراث كوظيفة والتراث كمادة، فالتراث كماهية: ((تتحدد من خلال مفهوم الماضي فأساس المستقبل هو الماضي))[2] يوم كانت بدايات المسرح – باحتفالات أعياد (الدينوسيس)– يشارك فيه الجميع, أما التراث كوظيفة فهو استخدام التراث كوسيلة للتغيير ذلك بأن يكون كشفاً عن وجدان الشعب العربي، وهذا الكشف لابد أن يتم فيه إدراك طبيعة وخلفيات العقلية العربية أولاً، وهذا يعني الكشف عن كل الأساسيات العقائدية والاجتماعية في شروطها التاريخية التي ((تعني من هذا المنظور القيام بتحليل تشريحي للمقومات التي تعكسها باعتبارها نتاجاً لعقلية ما زالت مستمرة في الحاضر))[3],

---

(1) المصدر نفسه , ص178.

(2) يونيت , عز الدين , المصدر السابق ، ص 178.

(3) المصدر نفسه , ص179.

وهذا يعني أن يكون التاريخ متناً للتأمل ومادة يستمد منها عوامل التغيير, أما المحور الثالث: التراث كمادة استند الناقد في أخذ مادة التراث كمواضيع مسرحية احتفالية ارتبطت صيغها الفنية كمادة أولية سواء في مجال النصوص اللغوية (الأدبية) أم في مجال الفرجة المسرحية، وضرب الأمثلة على ذلك من أعمال مسرحية. كان من بينها أعمال مسرحية ل(عبد الكريم برشيد) في محاوراته للتراث في بعديه الثقافي (المركزي) واللاثقافي (الهامشي – الشعبي) من خلال بعض المسرحيات مثل: (عنترة في المرايا المكسورة) وفيها يحاور السيرة الشعبية العنترية ول(ابن الرومي في مدن الصفيح) وفيها يحاور الخرافة الشعبية و(شطحات جحجوح) و(الرجال والقيامة) و(امرؤ القيس في باريس) ... الخ.

استمد الناقد (بونيت) الاعتبارات الإنسانية المغربية والعربية من التراث بوصفها نوعاً خاصاً من الوقائع التاريخية ونتاجاً إبداعياً يسعى الى تحديد سماته ويبحث في أسبابه من حيث واقعه الزمني والبيئي المقترن بإدراك العرب للثوابت في شخصيات الأحداث التي أشارت إليها الأعمال المسرحية، فمسرحية (عنترة العبسي) مثلاً هي الشخصية التاريخية المعروفة بكل ثقل شخصيتها في الذاكرة الشعبية العربية للتاريخ العربي، ومحاورة هذه الشخصية هي محاورة لسيرة شعبية يعرفها المتلقي العربي، ويدرك بؤرها عقلياً وحسياً على مستوى النص او الفرجة ويستوعب تأطيرها الفلسفي او التاريخي كمسألة تراثية في الثقافة العربية على مستوى الشعور و (اللاشعور الجمعي)، وهذه المرجعية – حسب يونيت– تبزغ من مؤشرات معطياتها إرادة التغيير في المسرح المغربي والعربي، كهدف ينشده الإبداع في صياغة هذه الشخصيات، تمشياً مع المتطلبات الأيديولوجية للعصر

والذي يسعى الى أن لا يتحول فيه الكشف التاريخي الى كشف مفرط بالوثائقية, إنما يشترط عوامله الاجتماعية (اللاشعور الجمعي) والأيديولوجية (المتخيل الاجتماعي) والثقافي – التاريخي (ثوابت المرحلة الزمنية), وقد عبرت جماعة المسرح الاحتفالي عن موقف رافض للتجارب والنظريات المسرحية الغربية – انطلاقاً من سعيها من التراث– وباعتبارها لا تعكس هموم المجتمع والإنسان العربي غير أن هذا لا يعني أن الأعمال المسرحية التراثية تخلو من مزاوجة البحث بالتجريب المستند الى نظريات غربية. والبحث في هذا المضمار يشترط بالضرورة التسلح برؤية إدراكية متطورة بمسائل الشكل والأداة المسرحية نصاً وعرضاً. ويتبلور هذا التجريب المرتبط بالنظرية الغربية على الصعيد التقني وصعيد العرض المسرحي بالدرجة الأولى. هذا من جهة ومن جهة ثانية محتويات التراث العربية – الإسلامية – سواء في صعيد مكونات الفرجة (التقنية) او في النصوص المسرحية.

واتخذت بيانات (المسرح الثالث) والذي يتعامل أيضاً مع التراث التأكيد على أسس التعامل مع معطياته المحلية والقومية , ووضع شرطاً أساسياً لهذا التعامل هو ضرورة التغيير في تعامله مع جميع النصوص وإخضاع النصوص إخراجاً ومضموناً في عملية التشخيص الى التراث و((إنّ التعامل مع التراث .يرتبط بموقف عام إزاء جميع النصوص هو مبدأ المحاورة البناءة في أطار التغيير سواء تعلق الأمر بالتراث العربي أم بالمسرحي العالمي ويتحدد منظور المسرح الثالث للتراث من خلال المفاهيم الثلاثة: المكان, الزمان, التاريخ))[1].

(1) بونيت , عز الدين , مصدر سابق, ص179.

وهذه المفاهيم عند المسرح الثالث المكانية والزمانية والتاريخية هي ذات الظروف المشترطة في النقد السياقي والتي لا تختلف كثيراً عن الوحدات التي وضعها (هيبوليت تين) في الجنس والبيئة والعصر في الكشف عن عناصر العمل الفني وظروفها التي توضح كيف ساهمت هذه الوحدات في المادة الأولية المتأثرة بالأحداث التاريخية والاجتماعية والسياسية والعلاقات الكائنة او الحادثة في ذات الوجود البيئي والتي لا تخرج عن الصفات التراثية العربية والإسلامية في بناء الشخصية والحدث مجسدة للأبعاد التاريخية برؤية إدراكية داعية للتجريب وهادفة للتغيير, وقد أخذ الناقد (بونيت) الزمان والمكان بكل خصوصيتهما الإقليمية (البيئية) المتفاعلة وحركة العلاقات المادية والبشرية الممتدة في التاريخ او في ذاكرة الحدث الدرامي, يقول بونيت: ((ان المسرح الثالث يرى أن التاريخ حركة حية يمكن استعارتها وتشخيصها مرة أخرى بناء على الموقف الآخر))[1], وبهذا ينطلق المسرح الاحتفالي والمسرح الثالث من تصور محدد عن التاريخ بوصفه شرطاً محدداً لأي فهم او تعامل مع التراث وينطلق من موقع محدد للتراث, إذ يتموضع التراث في الماضي (كذاكرة للشعب) عند الاحتفاليين او (كذاكرة للحدث) عند المسرح الثالث[2], إضافة الى أنهما يتجاوزان التأويلات القائمة للتراث ويخلقان تأويلات جديدة وقراءات مبنية على هدف التغيير بوسائل تجريبية حديثة يسوقها الإدراك وأفق المعرفة الواسع أي أن المسرح الاحتفالي والمسرح الثالث يفردان حيزاً مهماً للتراث كهوية مسرحية عربية أريد لها التأصيل من خلال آفاق الماضي بشخصياته وأحداثه وبحس تطوري يجعل من الملموس محسوساً قوامه التجريب الإبداعي ليلهم مبدعيه قيماً جمالية على مستوى النص والفرجة وفضاءاتهما،

(1) يونيت , عز الدين , المصدر السابق, ص180-181

(2) المصدر نفسه, ص180-181.

كل هذا أتاح للناقد (عز الدين بونيت) أن يخوض تجربة نقدية اتسمت سيميائية مفرداتها بتلون النقد السياقي الذي يؤخذ مرة على محمل المجتمع العربي وثوابته العقائدية وأخرى على محمل التاريخ وأحداثه وسمات شخوصه الأيديولوجية ويستلهم أخرى مفترق التيارات الحديثة في تحليل النص كالمنطلقات البنيوية في تحليل المفردة ومرجعيتها المعجمية كبنية، ليصل في نهاية الأمر الى ردم البؤر النصية في موضوعة (الشخصية) وإيجاد المعنى.

اللافت هنا أن البنيوية تدخل في تحليل الناقد (عز الدين بونيت) ولاسيما الدراسات التطبيقية دخولاً صامتا يخلو من الإعلان او التنظير, فالناقد لا يصرح انه يوظف منهجاً بنيوياً إنما نراه يمارس القراءة البنيوية بهدوء ليرسم الدوائر والمثلثات ويستكشف الثنائيات ويستحضر الغياب والبنى الدينامية لإبراز ما يسميه خصوصية التجريب للتراث في هدف التغيير بوصفه – وهذا هو المغزى الأبعد– جزءاً من حركية المسرحيات وانتمائها للحداثة، ولعلّ الانتماء للحداثة هو الموقف الأيديولوجي الأوضح سواء للمسرحيات كما يحللها الناقد أم للتحليل نفسه، ففي مسرحية (عروة يحضر زمانه ويأتي) قسم الشخصيات حسب التصنيف الوظيفي الذي لا يقوم على معطيات خارج النص, بل يعتمد على الخلاصات من حيث موقعها ووظيفتها في النص ((بمعزل عن دلالتها او اشتغالها الرمزي او ارتباطاتها النصية الخارجية والفائدة المنهجية التي نحصدها من هذه المقاربة هي محايثة الوصف للنص واستثمار أبعاده من جهة أولى وتمكيننا من حصر أنماط العلاقات الممكنة في مستوى اشتغال الشخصيات في سطح النص من جهة ثانية))[1].

---

(1) بونيت , عز الدين , مصدر سابق, 262.

هذا هو المنطلق الأول للتحليل البنيوي والذي يعتمد أولاً النص في ذاته حيث يموت فيه المؤلف وتسقط المؤشرات الاجتماعية والتاريخية والبيئية, أي الارتباطات النصية الخارجية في صياغة الحدث وضبط الناقد في هذا المحور أنماط التعبير ضمن بنى المفردات وتداخلات التمركز العلاماتي في العلامة اللغوية, إذ يحيل الدال الى مدلول كمركز سميولوجي (إشاري) يحال الدال فيه الى مدلول ذهني او مدلول متفق عليه.

وبهذا تناول الناقد (عز الدين بونيت) شخصية (عروة) قائلاً ((وسنولي وجهنا في ما يستقبل من التحليل صوب دراسة الشخصية كوحدة معجمية: أبعادها دلالاتها وأنماط علاقاتها))[1].

وقال إنّ مفردة (عروة) اسم علم مذكر ومفردة معجمية نصية وراح الناقد يبحث عن معناها المعجمي في (لسان العرب) لأبن منظور حيث قال ((عراه عروا واعتراه, كلاهما (غشيه طالباً معروفه) و(عروة الدلو او الكوز: مقبضه) و(العروة من النبات: ما تبقى له خضرة في الشتاء تتعلق به الإبل حتى يأتي الربيع) وقيل (العروة من العضاة كذا خاصة يرعاها الناس إذا أجدبوا) (والعرى سادات الناس الذين يعتصم بهم الضعفاء ويعيشون بعرفهم شبهوا بعرى الشجر العاصمة الماشية من الجذب) وهذا التحديد المعجمي يبرز عناصر ووحدات دلالية, نجد النص الذي بين أيدينا يستثمر معانيها))[2].

---

(1) المصدر نفسه , ص263.

(2) بونيت , عز الدين , مصدر سابق,, ص275.

فالناقد يعتقد أن اللسانيات ((تنظر الى اسم العلم بما هو علامة فارغة دلالياً او معجمياً فهو لا يحيل على معنى لافتقاره للقصدية وللاندراج البنيوي في مراتب وعلاقات ولكن اسم العلم في النص الأدبي يختلف عنه في الاستعمال الواقعي لأنه لا يكون اعتباطياً في علاقته مع مرجعه ما دام اسم العلم لا يشتغل لا كعلامة احالية استعارية في كل الحالات, بل يقوم من خلال عملية تحفيز يسندها النص وعناصره))[1].

وهذا هو الافتراق الأول في وصف تاريخية بيانات الاحتفاليين والمسرح الثالث واستمد فورتها الروحية (احتفاليتها) من التراث, فالشخصيات والأحداث تحيلنا الى التموضع في الماضي كذاكرة للشعب عند الاحتفاليين وكذاكرة للحدث عند المسرح الثالث, وبهذا يحفز اسم العلم – المرحلة التاريخية للشخصيات والأحداث– المتلقي ولم يكن علامة فارغة دلالياً ومعجمياً لافتقار القصدية كما أشار الى ذلك اللسانيون.

وقد ذهب الناقد في ذلك مع (دي سوسير) في معجمية المفردة وبلاغة اللغة ومعناها النصي كجزء من خط سير التحليل البنيوي, وقسم شخصيات العمل الى محاور– حسب كلود ليفي شتراوس– في تقسيمات البناء الهرمي لتحليل الأسطورة من الأنساق العمودية والأفقية, فقسم الناقد شخصيات العمل على محور الجنس ومحور السن ومحور الوضع الاجتماعي, ففي المحور الأول (محور الجنس) قسم الشخصيات الى ذكور وإناث فـ (عروة والسمسار والتاجر وفرعون ويوسف وآخرون) هم ذكور ! و((سالومي والام وسلمى والجارية))[2] أناث ! ليثبت في ذلك تضخم نسبة المميزين بسمة الذكورة إزاء المميزين بسمة الأنوثة.

---

(1) المصدر نفسه , ص269.

(2) بونيت , عز الدين , مصدر سابق, ص265.

وكذلك فعل مع محور السن ومحور الوضع الاجتماعي ليعزل الفقراء عن الأغنياء والعبيد عن السادة, من الممكن أن يكتشف المتلقي في النص او العرض ما خلصت إليه نتائج التحليل من ذكورة وأنوثة او عبيد وسادة ومن مجريات الأحداث او دلائل المفردات وخاصة في العمل المسرحي لاسيما ان التأثيرات البصرية والسمعية والحركية وسيمياء الشخصية لا تحتاج الى مداخلات الفلسفة في الكشف عن معناها ولا تحتاج الى الأنساق العمودية والأفقية التي تكشف عن المضامين الانثربولوجية للمفردات تلك التي يمكن أن يتم الكشف عن معناها كظاهرة بالانطباع, إذ إنّ المتلقي لا يترك قراءة النص او العرض المسرحي وينشغل في تقسيم الشخصيات او المفردات ويرسم الأنساق العمودية والأفقية والدوائر والمستطيلات لفك طلاسم رموز المفردات ومعانيها او يأتي بالمنجد ولسان العرب ومختار الصحاح ليعرف الى من ترمي شخصية (عروة) او أي مفردة من مفردات الحوار المسرحي.

والناقد بهذا ينزلق مع اغلب الدارسين والمحللين على منوال هذا التيار الى الذهاب بعيداً عن تحليل ودراسة تقنيات الأثر في مقومات بناء عناصره فهو لا يدخل الى أعماق الموضوع الجمالي الفني ولا يصب في ديناميكية بناء الجانب الفني الذي يجعل من صيغ بنائه المعمارية والتركيبية –حسب باختين– مادة أولية جرى تنظيمها من جهة , وإنّ دراسة الأدب لا تتخلى عن القيم والالتزامات الواقعية التي تحتل مساحة بارزة في تشكيل التجربة الإنسانية السياسية والثقافية والاجتماعية في الوطن العربي من جهة أخرى.

وإنّ البنيوية في صفحاتها المتعددة نمط من التفكير حول الظواهر الإنسانية, وإنّ المسرح ظاهرة بنى (حوار, شخصية, حبكة, فكرة, مرئيات، غناء) الخ, وينطلق من فرضية أساسية هي انتظام هذه البنى الكامنة وأحكام الدلالة بالعلاقات القائمة ضمن تلك البنى او ما بين بنية وأخرى, وهذا ما لم يتم إحكام علاقاته كبنية في موضوعة (الشخصية) مع البنى المسرحية الأخرى غير بيئة التراث في المسرح المغربي رغم أن النتيجة النهائية لتقريعات التحليل البنيوي في دراسة الناقد وترهل المصطلحات وفضفضة التقسيمات التي ربطت بمجانية علاقة الشخصية بالتراث بنيويا وحسمت ما يتشكل من بؤر تاريخية سواء أكان ذلك في الشخصيات أم الأحداث.

كان من الممكن أن يتوصل القارئ او الناقد بشكل انطباعي الى ما توصلت إليه المطارحات البنيوية من تحليل, ويبدو أن الظاهرة تعود الى سببين رئيسين هما: عدم هضم الثقافة النقدية المكتسبة هضما كافيا وثانيهما تعارض الثقافة المكتسبة أحياناً مع معطيات النصوص الأدبية موضوع الدراسة أو عن الموروث النقدي.

غير أن جزءاً من اهتمام الناقد (عز الدين بونيت) ينصب على تغيير المفاهيم التقليدية بتعبئتها بدلالات جديدة , وهو يعمد ضمن نبرة الانبهار هذه الى محاولة تأسيس وتأصيل، على اعتبار أن نقاداً عرباً سبقوه الى هذه المحاولة –رشا رشدي مثلا–. منهجية نقدية مثاقفية مع الآخر عبر انطلاقات التيار البنيوي(*) .

(*) يدخل في إطار النقد البنيوي (الشكلاني) . مؤلف صدر عام 1952 بعنوان (النقد الجمالي وأثره في النقد العربي) للناقدة اللبنانية (روز غريب) يمكن اعتباره من حيث تاريخ النشر على الأقل من أوائل الأعمال التي قدمت هذا اللون من النقد الى قراء العربية . وفي مقدمة الكتاب تذكر المؤلفة تعريفا للنقد الجمالي يقول : بأنه نقد مبني على الأصول الاستاطيقي او علم الجمال يعني بدراسة الأثر الفني من حيث مزاياه الذاتية ومواطن الحسن فيه بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ وعلاقة هذا الأثر بصاحبه .

الفصل الثالث

خلاصة القول في النقد المسرحي العربي

أولاً:اتسم النقد المسرحي بتطبيق المناهج النقدية العالمية او تقارب منها.

المسرح شكل من أشكال التبعية الحضارية، كرس القطيعة مع المراجع التراثية والحضارية العربية، الحافلة بمختلف الأنماط الفنية التي قد تستغل مسرحياً.

لقد عرفنا مسرح خيال الظل وأشكال من التعبير الجسمي والفني-خصوصية لم يقع التواصل معها واستغلالها استغلالاً كاملاً- فالحضارة العربية الإسلامية عرفت وشهدت إشكالات تعبيرية صميمية مثل: الصوفية والشعوذة والدروشة والأعراس – مضافاً الى ذلك الطقوس الشعائرية للطوائف الإسلامية-.كانت قادرة على أن تشكل أرضية صالحة للعمل المسرحي، وتخرج باتجاهات تعبر مسرحياً عن الهوية العربية على مستوى النص والإخراج, وكذلك الرجوع الى الإرث الحضاري والمعرفي على مستوى النقد ومنهاجياته وتياراته الفكرية والفلسفية، إلاّ أن المتميز على الساحة النقدية بشكل عام هو: إنّ هناك محاولات لا تخلو من الأهمية وتستحق التوقف, تدعو الى تحويل النقد الى علم منظم له قواعده وأصوله، على حين أن كتب (ابن سلام والعسكري والامدي وغيرهم) لم تؤصل الأصول, إنما كانت لمحات خاطفة في النقد بعد اكتمال المؤشرات النقدية والأدبية الحديثة في النهضة العربية الفكرية المعاصرة التي ابتدأت خطوطها العريضة عند الترجمة ومعرفة الآخر.

شيد الاتجاه الرومانطيقي على مستويين الأدبي والنقدي وكان فرع للتفاعل العربي مع الغرب.

أقام هذا التفاعل مجاميع من المهجريين اللبنانيين والسوريين, ومدرستا الديوان وابوللو(*) في مصر وآخرين في تونس والجزيرة العربية ـ البحرين ـ بيد أن هذه الجهود لم تثمر برسم وتحديد الهوية العربية للنقد او تجانسه ولم تفرز اتجاها عربيا نقديا بعينه, إذ افتقرت هذه المرحلة حتى لوجود الناقد المسرحي المتخصص.

وقد شهدت المرحلة التي تلتها ـ مرحلة الأربعينيات والخمسينيات ـ تفاعلاً مهماً بين النقد العربي والغربي, وقد فعله في هذه المرحلة بعض المتخصصين من الأكاديميين وغير الأكاديميين أمثال سيد قطب(**) والناقد الدكتور محمد مندور: راعي المسرح المصري والعربي، ولم تثمر جهودهما وجهود غيرهما من أمثال احمد أمين ومحمد خلف الله برسم الهوية النقدية العربية رغم ما دعا إليه قطب ومندور بالرجوع الى الأصالة العربية والى التراث القديم مع الانفتاح على آداب العالم الغربي . وتأثر مندور بالنقد الغربي كما تأثر بأستاذه طه احمد إبراهيم

(*) مدرسة الديوان وابوللو : الديوان : هو عنوان كتاب أصدره العقاد والمازني في جزأين عامي 1920 و 1921 وقد جاء ذلك الديوان ليمثل خطا جديدا في التفاعل مع الغرب . ان هذه المدرسة مثلت الاتجاه الرومانطيقي او الوجداني في الأدب والنقد . وعلى اثر مدرسة الديوان تأتي مدرسة أخرى تشارك في بث الفكر الرومانطيقي وتطبيقه إبداعيا هي : جماعة ابوللو التي أسسها احمد زكي ابو شادي . فقد سعت هذه الجماعة الى توثيق الاتصال بالأدب الغربي . في تونس كان أبو القاسم الشابي يبشر بفلسفة رومانطيقية= = او وجدانية ليس في شعره وحده , وإنما في رؤى نقدية ضمنها محاضراته , كما كان هناك الكاتب اللبناني المهجري ميخائيل نعيمة , الذي يعد كتابه (الغربال) 1923 عملا نقديا هاما بما يحمله من ثورة وجدانية تجديدية توازي زمنيا وأهمية ما يحمله كتاب الديوان . اما في الجزيرة العربية ـ في البحرين ـ فقد اصدر إبراهيم العريض كتابين في النقد احدهما الشعر والفنون الجميلة 1946 .

(**) سيد قطب : كان سيد قطب من أكثر الطاقات النقدية نشاطا في مرحلة ما قبل الخمسينات . أي قبل انصرافه للعمل والتأليف الإسلامي , وكان فاعلاً في تأسيس الاخوان المسلمين، وقد ترك في مجال نشاطه كتابين هامين هما : كتب وشخصيات 1949 والنقد الأدبي : أصوله ومناهجه 1948 .

كما هو واضح في كتابه (النقد المنهجي عند العرب) 1944, إذ إنّ مراحله النقدية الثلاثة التي وصفها الدارسون, ينتقل بها من مرحلة الى أخرى تحت مظلة الفكر الغربي, سواء أكان ذلك في مرحلة النقد الجمالي التأثري أم في مرحلة النقد الأيديولوجي, أم في المرحلة الثالثة (الوصفية)(*) – المنهج الفقهي– .

أما في مرحلة الستينيات حتى الوقت الحاضر, فقد تزايد الاهتمام بالتمذهب النقدي وبالمنهجية، وارتبط الأدب والنقد عموما بالتيار الواقعي, ذلك الذي يتجـه لدراسة الأدب بوصفه نتاجا للواقع.

لقد اخذ النقاد العرب هذا التيار النقدي بمواصفاته المذهبية، التي حددتها البيئات المختلفة، تبعاً لأوضاعها الاجتماعية والسياسية والأيديولوجية، التي تتبع النقاد العرب رسم خطوطها البيئية، في الكشف عن القوانين الكلية في التعبير الأدبي بشكل خاص. ليخلص النقد من فوضوية النقد الانطباعي المحض , لكي يدخل نقدنا العربي في عصر المنهجية النقدية, إذ شهد النقد العربي وضوحاً منذ الستينيات في الإنتاج النقدي من ناحية وفي انتهاج الاتجاهات النقدية من ناحية أخرى, فذهب فريق من النقاد الى إقامة نشاطهم النقدي على مزيج من المناهج والتيارات وفريق آخر ينتمي الى سياقات منهجية يمكن تحديدها, وان العلاقة بين النقاد العرب والمناهج النقدية الغربية، أما أن تكون علاقة واعية يتلبس النقاد أساسياتها في التحليل والاستنتاج لكشف معنى النص وحركته المضمونية, وأما أن تكون غير واعية في سياق أساسيات التحليل لكنها موجودة وفاعلة وتهيمن على مجريات التشكيل النقدي كخطاب إبداعي يستند الى قيم معيارية بعينها.

(*) تحدث عن هذا الأمر (محمد برادة) في أهم دراساته (محمد مندور وتنظير النقد العربي) .

فقد استندت عينة الناقد الدكتور جميل نصيف التكريتي الموسومة بـ (المسرح العربي ريادة وتأسيس) الى معطيات المنهجية الغربية الكامنة في التيار والواقعي ذلك التيار الذي يتجه لدراسة الأدب بوصفه نتاجاً للواقع من خلال معطيات ومفاهيم معينة حددها الفكر الماركسي الغربي, وقد انبثق من خضم هذا التيار أسماء عدة منها النقد الاجتماعي والنقد الأيديولوجي والنقد اليساري, وهو النقد الثوري الممثل للحداثة الذي هو تطبيق مقولات علم الاجتماع الثقافي على المسرح وهو حداثوي، لان المحاولات في هذا الاتجاه نادرة وغير مكتملة منهاجاً ومفاهيمياً.

إنّ منهاجية تطبيق هذه المقولات يتطلب حذقها الإلمام بمختلف المدارس وتوجهاتها النظرية، والتمكن من الخلفيات الثقافية للمفاهيم والمختلف تماماً عن النقد في الوطن العربي, فان البعض يتصوره اجترارا فارغاً لجمل النص الأخلاقية والفكرية في حين أن مناهج النقد الحديثة تتجه الى استيعاب قواعد علم الاجتماع الثقافي والتحليلات الألسنية والأسلوبية أي أن يصبح النقد خاضعاً للأدبية ولاعتبارات علمية تجرده من الترديات الذاتية والانفعالية.

تحدث الناقد عن المعطيات البيئية وتأثيراتها في إنتاج العمل المسرحي كظاهرة مشروطة بالعوامل التاريخية للحضارة الاجتماعية. بوصفها نتيجة طبيعية لمحتوى المراحل التي تطور عبرها الوعي البشري.

إنّ الناقد التكريتي عكس في دراسته (المسرح العربي ريادة وتأسيس) الهياكل الاجتماعية وطبيعة ديناميتها الداخلية والخصوصيات السوسيو– حضارية للمجتمع.

إنّ أهم عنصر في دراسة التكريتي هو تدليله التاريخي والاجتماعي على السياقات الحضارية للمجتمع العربي. بحيث نلاحظ فيها تداخل كل مكونات العصر البيئية، في وقت نشوء المسرح العربي عند النقاش، من عقليات ثقافية وقوى اجتماعية متناقضة او متكاملة إضافة الى تحليلها العميق لنفسية الإنسان العربي في ذلك العصر في أسلوب علمي يستجلي المنطق الداخلي والبحث عن مقاييس الوعي ومختلف تجلياته.

إنّ هذه المنهاجية ليست فضائية انفعالية ولا اسقاطية ذاتية لأنها خصوصية من حيث ارتباطها بإشكالية التحليل السوسيولوجي التي حددها (غولدمان) وجعلها من أبجديات الاستقراء العلمي التقدمي للظاهرة الإبداعية, مضافاً إليه المفهوم البنيوي التكويني الذي يعتبر (لوكاتش) مبدعه الأول, إذ اتخذ التكريتي مفهوم (البنية) إحدى الركائز الأساسية التي تقوم عليها سوسيولوجية الأدب.

لم يعد ينظر الى العمل الأدبي كانعكاس لوعي جماعي فقط ولم تعد العلاقة الأساسية توجد في مستوى المضامين بل أصبح يبحث عنها في مستوى التوافق البنيوي المدعم بالفرضية الأساسية للبنيوية التكوينية التي تقتضي أن كل ظاهرة تدخل تحت عدد من البنيات ذات مستويات مختلفة.

فقد حدد التكريتي في رده على (نجم) في موضوعة البخيل حدد الانسجام الداخلي للبنى المسرحية بما يجعل من ترابط أجزائها كلا, ويستبعد فهم أي جزء من مسرحية البخيل ما لم نربطه بالأجزاء الأخرى انطلاقاً من بنية الكل , وهذا الرد جاء رداً بنيوياً تكوينياً مبنياً على أساس مفهوم البنية كما حددتها البنيوية التركيبية, وأردف ذلك الانسجام في علاقات البنى المسرحية من خلال تحليله لبنية الحوار, وكذلك بنية المضمون والبنى الفنية الأخرى التي تحدد وحدة طبيعة العمل ودلالته الموضوعية.

أما عينة الناقد (سمير سرحان) (دراسات في الأدب المسرحي), فقد اهتمت هي الأخرى بتطبيق المنهاجية في منهجية التحليل السايكولوجي للنص المسرحي, وقد تميزت هذه التفسيرات بشقين هما : إنّ هذه التفسيرات لم تنجح قط في تفسير الجزء الهام من النص الأدبي – صيغه التركيبية والمعمارية – وإنّ التفسير غالباً ما يقتصر على بعض العناصر الجزئية او بعض السمات المغرقة في العمومية، والآخر هو أن تلك التفسيرات إذا ما استطاعت أن تفسر بعض المظاهر والميزات التي تميز العمل الأدبي فغالباً ما يكون الأمر متعلقاً بمظاهر وسمات بعيدة عن الأدب, وقد كرس هذان الشقان صيغة التحليل– السايكولوجي – التي انتهجها الناقد (سمير سرحان) من خلال تحليل عيناته, فلو نظرنا الى مبحثه الأول من دراسات في الأدب المسرحي لوجدنا انه ميز (الصراع) في العمل المسرحي وجعله – الصراع– عاملاً من عوامل الحدث كموقف داخلي او هو تصادم إرادات في الحاضر تستمد مرجعيات المواقف من الماضي , وبهذا يركز الناقد الصراع سايكولوجي بالدرجة الأولى انسياقاً خلف المنهج السايكولوجي، واطروحاته المنهجية أسوة بالمناهج العالمية الأخرى التي لم تأت بما ينم عن خصوصية ما في التفكير او طريقة التحليل او خصوصية العرب في تكوينهم السوسيولوجي الحضاري والثقافي.

فقد تناول الناقد سمير سرحان مسرحية (مريم المجدلية) بإطار المنهج السايكولوجي كما حددته ثوابته بعد أن حدد (الهامارشيا الشكسبيرية) إنها جزء من التكوين النفسي (لهاملت) و (مكبث) وأبطال شكسبير الآخرين, ذلك لان الصراع ليس تبريراً موضوعياً لتحولهم من السعادة الى الشقاء كما حدده (أرسطو), إنما الصراع الذي رسمه شكسبير هو صراع نفسي تحدد بإرادة البطل في عقله ونفسه أكثر من أي إرادة أخرى خارجة . ثم حدد الناقد (سمير سرحان) تحت تأثير السايكولوجيا أيضاً ثالوثاً درامياً لأعمال تشيخوف تمثلت في الحبكة الخارجية المبنية على العلاقة بين (الزوج والزوجة والعشيق), بيد أن هذا التحليل جاء محاولة غير موفقة من قبل الناقد لتلمس الحس السايكولوجي في أعمال تشيخوف بحثاً عن كشف أعماق الشخصية سايكولوجياً.

وصور المراحل التطورية الثلاث للكاتب النرويجي (ابسن) كما قسمها الناقد كشفاً عن أعماق النفس البشرية, ففي الأشباح وظف (ابسن) تكنيك استرجاع الماضي لتصبح الاكتشافات المفاجئة وسيلة للكشف عن التركيب النفسي للشخصية, وكذلك اعتبرت مسرحية (عدو الشعب) المرحلة الثالثة من تطور ابسن في التحليل العميق للدوافع الإنسانية كما وصفها الناقد التي تجسد الصراع في عقل الكاتب نفسه –ابسن– وتعبر عن أزمته الشخصية.

وكان الناقد (سمير سرحان) يتنقل بين أعمال وشخصيات ابسن يتلمس بصعوبة واضحة أبعادها السايكولوجية ولا يثنيه عن ذلك في ما إذا كانت شواهده التطبيقية على المنهج السايكولوجي مجزوءة تقتصر على بعض العناصر الجزئية او بعض السمات المغرقة في العمومية او هي مظاهر متعلقة بسمات بعيدة عن السمات التركيبية للأدب, وقد بلغ في تطبيق هذا المنهج أقصى مداه في أعمال ابسن او حتى عندما تناول مسرح (تنسي وليامز) حيث يكرر الناقد صدى الآراء والدراسات الكثيرة لأغلب النقاد والدارسين الذين سبقوه في أن شخصيات (تنسي وليامز) تشترك في نوازع جنسية ورموز موحية للجنس, وبهذا يكون الناقد سمير سرحان قد طبق المنهج السايكولوجي على عينات شخصيات مسرحية رغم تحفظات الباحث على بعض آرائه في بعض النصوص التي أسبغ عليها صفة الهيمنة الجنسية حتى اخذ الجنس يشغل كل الأحداث والشخصيات دون الالتفات الى الخصائص التكوينية للمادة الأولية في العمل المسرحي.

على الرغم من أن هذه التفسيرات تأخذ نسق البنية التكوينية من الناحية السايكولوجية لكنها لم تتجاوز المنهج السايكولوجي.

حاول الناقد سمير سرحان أن يطبق مدرسة التحليل النفسي على جميع عيناته ليتخذ من هذه المدرسة منهجاً تطبيقياً لدراسته رغم ما شاب دراسته عن مسرح (تنسي وليامز) من منطلقات انطباعية يمكن أن تدرج تحت تسميات النقد الانطباعي.

أما عينة الناقد (عز الدين بونيت) والموسومة (الشخصية في المسرح المغربي بنيات وتجليات) فقد عنت بالبحث عن تجليات (الشخصية) اصطلاحاً ومفهوماً في الممارسة الإبداعية العربية, وقد أحاطت بمقتضيات الفهم النظري ومستلزماته التطبيقية في أفق التمسرح الذي اشترط أن يجد سنده في التطور التاريخي للممارسة العربية الثقافية او في التطور التاريخي للمنهجية الغربية في رسم أبعاد الشخصية المسرحية الذي استوقف فيه الناقد الشخصية التراثية من جهة، ومفهوم الشخصية الأوربية من جهة أخرى.

استمد الناقد (بونيت) الاعتبارات الإنسانية المغربية والعربية من التراث بوصفها نوعاً خاصاً من الحقائق التاريخية، من حيث الواقع الزمني والبيئي المقترن بإدراك العرب للثوابت في شخصيات الأحداث, وهذا بالضرورة يجعل الناقد يدرس الشخصية بالطريقة المنشأية، أي من خلال أصولها العربية كفهم تاريخي، لما تعنيه الشخصية في بيئتها وجنسها وعصرها، دراسة منهجية للأصول الاجتماعية في ظرفها التاريخي العربي، ليؤكد من خلال المرجعية التاريخية على المعاني المطلوبة، في تكوين مفهوم الشخصية عند العرب, ويستمد الناقد بونيت أحكام ومعايير بناء الشخصية وجميع مرجعياتها الجمالية من التاريخ, إذ إنّ دقة تصوير هذه الشخصيات في استجلاء ماهياتها تتصف بالنمذجة التاريخية أي المتحفية الكاملة كما يوصفها التاريخ العربي, والناقد بذلك يتبع في فصول دراسته الأولى الشخصية في المسرح المغربي المنهج التاريخي كما حددته المؤشرات في الإطار النظري على الأقل قبل تحليل عينات مسرحياته , إذ عنى الناقد بالتاريخ السيري للشخصية العربية. ليثبت الفهم الجمعي عند المتلقي كذاكرة للشعب، بتصوير الشخصية

او كذاكرة للحدث لذكر شخصيات بعينها باعتبارها شخصيات محددة انموذجية تاريخية عن بيئة طبيعية في تكوينها الاجتماعي ترتبط بزمنها , ولذا تقتضي مستلزمات التطبيق في بناء أفق التمسرح أن يولي الناقد عناية محسوبة بالسياقات الزمنية للنصوص الأدبية المسرحية سواء أكان ذلك في بناء الشخصية المأساوية أم في بناء الحدث المأساوي.

يرى الباحث أن الناقد (بونيت) يختار في دراسته للشخصية خطوط المنهج التاريخي في بحثه عن الماهيات، التي تحدد آليات اشتغال الشخصية بالمفهوم العربي, ثم ينتقل في دراسته من الدراسة التاريخية – المنهج التاريخي – المعمقة في ماهيات الشخصية العربية، وتأثيرات عمقها في الذاكرة الشعبية، ونماذج الشخصيات الغربية، وتأثيرات التلقي في قدرة المتلقي على ردم البؤر النصية حيث ينتقل من كل هذا من دون إنذار مسبق – عند تحليل العينات المسرحية المغربية – ينتقل الى مزاوجة التحليل للأعمال المسرحية التراثية بهدف التجريب المستند الى نظريات غربية لاستكشاف الثنائيات، واستحضار الغياب، والبنى الدينامية على نسق الدراسات البنيوية كما حددها (دي سوسير) فذهب الناقد الى تقسيم الشخصيات حسب التصنيف الوظيفي الذي لا يقوم على معطيات خارج النص –حددها التراث – وبمعزل عن دلالتها او اشتغالها الرمزي وارتباطاتها النصية الخارجية, وهذا التحليل هو المنطلق الأول للتحليل البنيوي الذي يعتمد أولاً على النص في ذاته وضبط الناقد في هذا المحور أنماط التعبير الدلالي (سميولوجيا) وتداخلات التمركز العلاماتي في المفردة اللغوية, وراح الناقد بونيت يبحث عن معنى المفردات معجمياً انسياقاً مع ما ذهب إليه في لوازم التحليل البنيوي, ثم راح الناقد يقسم العمل المسرحي على محاور، عملت فيها الدوائر والمستطيلات فعلها الطلسمي لينتهي التحليل المسرحي للشخصية عبر كل هذه الإجراءات وغيرها،

الى كشف انطباعي لا يرسم منهجاً خالصاً في ذاته, إنما يمزج بين المنهج التاريخي والانطباعي ومنهج البنيوية التركيبية والتوليدية لينتهي التحليل المصاب بعقدة التجريب بانطباعات ظاهرة مسرحية، كشفت عن تقليدية في بناء العناصر المسرحية في النص، بالرغم من أن مشكلات كثيرة قد اعتورت هذا التمثيل – البنيوي – سواء أكان ذلك على مستوى طريقة التحليل أم الخلط بين المناهج والمفاهيم، إذ تلمس الباحث ما ابتدأت فيه العينة من المقاربات التاريخية والتراثية ضمن المنهج السياقي، في تحليل البيانات المسرحية للمسرح الاحتفالي والمسرح الثالث ثم تداخلت في خضم هذا المعترك، المفاهيم المتعددة – صفحات التيار البنيوي – من شكلانية توليدية وتركيبية. ومع ذلك فهي لا تستند الى أسسها الابستمولوجية – المعرفية – التي نشأت عليها، كمنهج علمي يقود تنظير التمركز العلاماتي – كما أريد له أن يكون – فهي البنيوية لا تستخدم في النقد العربي كنظرية إنما كمناهج متعددة في فهم البنية وعمليات إجرائية فحسب وهذا ما يفترض الابتعاد عن تحليل المقومات الفنية المحسوبة في المادة الأولية للعمل الفني، وصيغه التقنية المعمارية والتركيبية، وعلاقة بناء هذه المقومات كتركيبة علائقية تتجسد في النص، لشبكة من علاقات صيغ البناء المسرحي الذي يقع كل منها في سياق الآخر، ولم يتحدد عبر هذه السمات هوية عربية نقدية كما لم يتطابق المنهج النقدي بخصائصه المنشأية التي انبثق منها، إنما اعتمد التحليل القفز على عدد من قمم المحاور والمفاهيم النقدية التي تقضي الى إرباك في التطبيق.

ثانياً: لم يفرز النقد المسرحي خصوصية نقدية واضحة يثبت من خلالها معالم الهوية العربية او تجانسها في النقد.

إنّ هوية أي عمل مسرحي او أي أسس نقدية؛ هي مجمل الرموز والقواعد التي تستعمل، ومختلف الرؤى الحضارية والفكرية التي تطرح في سياق من السياقات، فقد كشفت إجراءات البحث عن أن المسرح العربي والنقد المسرحي بشكل خاص وبحكم التأثيرات الخارجية المتعددة من مدارس ومذاهب التجارب الحالية (التجريبية) في النقد والتي تعود الى اختلاف مشارب المفاهيم الفكرية والإبداعية للعمل المسرحي، كشفت هذه العوامل عن أن النقد المسرحي غير متجانس الهوية، فضلاً عن انه لم يفرز خصوصية واضحة في النقد العربي وذلك يعود الى حداثة التجربة المسرحية، وعمق الفوضى في غمار مفاهيمها النقدية. استناداً الى الأسس والمفاهيم التي وفدت بها إلينا فضلاً عن سرعة انقطاع او اندثار التجارب المسرحية العربية، والاعتماد على ما أنجز من تجارب وتيارات فكرية حديثة فيما يخص العمل المسرحي او النقدي. علاوة على أن الاستفادة من التراث الثقافي القومي في المسرح العربي او الفكر اللساني النقدي استفادة ضحلة وضئيلة لا تكاد تتناسب وحجم الموروث الثقافي. بيد أن هذا الموروث يمكن أن يشكل أداة فنية متطورة توظف بحسب السياقات المراد تبليغها وبحسب الاعتبارات الحضارية الخاصة.

إنّ مسألة الهوية هي مسألة وعي واختيار وإنّ هوية أي تجربة من التجارب المسرحية والنقدية مرتبطة بالاختيارات الثقافية والسياسية لهذه التجربة .

فقد اختارت التجربة النقدية الموسومة (المسرح العربي ريادة وتأسيس) للناقد الدكتور جميل نصيف التكريتي أن تتوجه توجهاً سوسيولوجياً.

فقد تحدث الناقد ابتداء عن تكامل الوعي الحضاري تاريخياً واجتماعياً في تحديد وجود النص المسرحي, إذ اتخذ الناقد سياقاً أيديولوجياً جدلياً في بنية (المادة الديالكتيكية) المرتبطة في الفكر الغربي ضمن المنهج السياقي, ثم اخذ منهجاً بنيوياً لتحليل عينات الأعمال المسرحية ضمن البنيوية التركيبية في إطار تحديد مفهوم البنية المضمونية والحوارية والفنية للعمل الأدبي, فتحدث الناقد عن الواقع الاجتماعي ضمن الظروف البيئية العربية ومنشأية الصراع مشيراً الى معطيات البنية الثقافية كموقف أيديولوجي والخلفية النفسية للوعي العربي كظاهرة اندماج والعلاقة بين البعد النفسي والبعد الاجتماعي في تحديد موضوعة إيجاد النص المسرحي.

فالسلوك عند التكريتي – سلوك شخصيات النقاش– هو موقف ثقافي يعبر عن حاجة نفسية داخل فضاء اجتماعي له تقاليده وقيمه من ظاهرة البخل , ومن هذا المنطلق ناقش الناقد بناء الشخصية في مسرحية البخيل, كما ناقش أسلوب بناء الحوار الذي عابه بعض النقاد العرب – نجم – انطلاقاً من أسس التقليد السياقي في بناء أسلوب الحوار المسرحي وبناء الحدث، إذ حلل الناقد (الكثافة السميولوجية) في الرموز النصية في مسرحية البخيل على أنها مستودع من الإشارات الدلالية والمعرفية والثقافية والعلامات الحوارية التي تتكاثف داخلياً لتعطي المعنى الخارجي الذي يكون نتاجاً اجتماعياً حضارياً يعبر عن الوعي الثقافي والمعرفي لمجتمع النقاش.

ولما كان الناقد التكريتي بصدد استجلاء عوامل بناء النص الفنية ضمن البنية التكوينية لتحليل صيغ بناء المسرح العربي كهوية, اتخذ المنهج الاجتماعي لتحليل المادة التاريخية المسرحية وعوامل بناءها معتمداً على مفهوم البنيوية التركيبية في تحليل بناء النص, وهذا ما حدد ريادة في تتبع المنهج السوسيولوجي في تحليل النص المسرحي.

أما عينة الناقد (سمير سرحان) فقد اتخذ منهجاً سايكولوجياً (نفسياً) لتحليل شخصيات الأعمال المسرحية التي ناقشها والتي عبرت من خلال أفعالها وأقوالها عن بعد نفسي في الصراع الداخلي لهذه الشخصيات, وهو – الناقد – بذلك وقف على ناحية التتبع المنهجي لتيارات الفكر الغربي في تحليل النصوص ناهيك عن الالتباسات الفكرية التي خالطت التحليل من ترديد بعض الآراء التي سبقته او انحراف التحليل المنهجي ليصب في موارد أخرى انسياقاً مع أهواء الناقد او القفز من الانطباعية الى السايكولوجية او الى التتبع التاريخي في توضيح الثوابت التقنية , ولم يستطع الناقد أن ينماز هوية ما في هذا الصدد.

أما عينة الناقد الدكتور (عز الدين بونيت) (الشخصية في المسرح المغربي بنيات وتجليات) فقد اتخذت من التراث في تحليل الشخصية ما ينم عن تتبع المنهج التاريخي الذي بحث المفهوم المعجمي والاصطلاحي لهذه المفردة وتتبع الأسس المنهجية الاعتبارية والمادية في بناء الشخصية المغربية في المسرح ليجعل من التاريخ مادة مرجعية يستخلص منها ثوابت الشخصية المسرحية عالمياً وعربياً.

شغلت قضية التاريخية في تحليل الناقد للشخصية مساحة واسعة من تتبع عينته –الناقد– غير أن التحليل سرعان ما تحول الى الاتجاه البنيوي الممتزج بطريقة تحليل جميع صفحات البنية أي أن الناقد حلل الشخصية المسرحية في مسرحيات عيناته على نسق تحليل (دي سوسير) في اعتماد النص في ذاته، اذ لم يجز خروج التحليل الى البنى المعرفية والحضارية التي قام تناول الشخصية التراثية على أساسياتها في بداية وصف الشخصيات التراثية التي اختارتها الأعمال المسرحية كعينات, وحلل المفردات البلاغية والتطبيقية ابتداء من اسم العلم –أسماء الشخصيات–

على ضوء تركيبها البلاغي او طيفها المعجمي ليتحول المعنى الى طاقة في بلاغة اللغة كما أرادت له البنيوية – التوليدية من فهم ومن ثم اهتم الناقد بأنساق التحليل (الانثربولوجي) المعتمد على طريقة (كلود ليفي شتراوس) في أن يرجع الأعمال المسرحية الى انساق عمودية وأفقية ليكتشف المعنى.

ثم قسم الناقد الجداول الوظيفية للشخصيات ليستخرج الأجناس الوظيفية في العمل المسرحي وكل ما ذهب إليه الناقد هو تهويلات على طريق تتبع المنهج البنيوي والذي يثبت الخروج المزدوج عن هذا المنشأ الفكري سواء أكان خروجاً بالفهم أم خروجاً بالتطبيق وبذا تكون هوية الناقد العربية بهذا التيار هي الارتكاز غير الموفق على مفاهيم ابستمولوجية – معرفية – لم تهضم.

ثالثاً: يبتعد الناقد عن تحليل المقومات الفنية المحسوبة في المادة الأولية للعمل الفني وصيغه التقنية المعمارية والتركيبية التي يقع كل منها في سياق الآخر.

إنّ النقد نوع أدبي فني له طرقه وقوانينه الخاصة في كشف وتوضيح المعنى يستند الى أساليب منهجية بعينها تعمد الى تحليل صيغ البناء التقنية على اعتبار أن الأدب والفن يتكون من مادة أولية جرى تنظيمها.

فقد دأب النقد المسرحي على تحليل المادة الأولية (العناصر) كصيغ بنائية في النص المسرحي وهي (الشخصية والحوار والحبكة والفكر) إذ تكون هذه المفردات بنى جزئية لبناء كلي يختص بهيكلية النص المسرحي, فالصيغة التركيبية تحدد علاقات بناء عناصر العمل المسرحي كمادة أولية في تلازمها الذي يقع كل منها في سياق الآخر, والصيغة المعمارية تحدد نوع بناء العمل المسرحي تراجيدياً كان أم كوميدياً. إذ يصبح الخوض في هذه البنى من متطلبات التحليل النقدي المسرحي

والذي لابد أن يخرج بالضرورة عن الأهواء الانطباعية او كلانش التحليل اللغوي البلاغي الذي يجري فيه التحليل خارج النص المسرحي ليستنبط القيم الأخلاقية او النفسية التي لا تتعلق ببناء العناصر التكوينية لتقنيات العمل إنما بأحكام خارج آليات اشتغال هذه البنى أي خارج مسرحتها.

والمسرح خاصة – الجنس الدرامي الأكثر تميزاً بين الفنون– تبعاً لخصوصية تقنيات المادة الأولية يشترط تكامله بين نظريتي الأدب والمسرح, وقد عبرت المناهج النقدية عن هذا الفهم الموضوعي للنص المسرحي وتوزعت وجهات النظر بين المناهج النقدية التي استوفى بعضها شروط النقد الفني المسرحي خاصة في تحليل البنية وبين المناهج النقدية الأخرى التي تعددت طرق بحثها.

فالبحث السوسيولوجي للشخصية أو الحوار او الحبكة دراسة موضوعية كما جاءت كمنهج متلازم في دراسة موضوعة إيجاد النص المسرحي في عينة الدكتور الناقد جميل نصيف التكريتي التي جعلت صفات كل تقنية من تقنيات المادة الأولية نتاجاً اجتماعياً موسوماً بسمات البيئة العربية ومعبرا عن معطياتها الثقافية في فهم وتركيب وتلازم هذه المفردات, فدراسة عينة الناقد للشخصية وخصوصيتها العربية المختلفة عن فهم الآخر والمتمثلة في تجسيد موضوعة البخل في مسرحية (البخيل) تنم عن تفهم بنية من بنيات المادة الأولية للفن المسرحي والمرتبطة جدلياً ببنية الحوار وقدرة المؤلف مارون النقاش على التلاعب المبدع في تفجير دلالات الحوار بما يخدم الحدث من خلال الاستخدام غير المألوف للمفردة وتشظيها وازدواجية فهمها في قيادة الفكرة وقيادة الحبكة من خلال تلازم الموضوع وعلاقته بمفردات العمل التقنية.

إنّ تأكيد الفوارق الخاصة بالمسرح وخصوصية النقد المسرحي الذي يعقد معاييره على التقنيات المسرحية الجمالية تعنى بدراسة المادة الأولية (العناصر) التي يبنى بعضها بعضا والذي يعبر عن بناء العمل الفني المسرحي بناء تقنيا يختلف كلياً عن بناءات خارج النص كالأخلاقية والتراثية والتاريخية والسايكولوجية إذ لا تهتم هذه الاتجاهات بتقنية العناصر الفنية لبناء العمل المسرحي إنما تقوم بتثمين القيمة النسبية للعوالم والرؤى في منظومات قيمية أخلاقية خارج النص تمثل موقفاً من العصر والعالم.

أما إذا كانت هذه العوالم والرؤى تحسب كبؤر منشأية (البيئة, العصر, الجنس) لبناء عناصر العمل وحساب تدخلاته في تركيب الصيغة الفنية المسرحية التي لا تظهر تلازما مع عناصر التركيب الأخرى, فتحسب بالتأكيد لمقومات البناء التقنية التي تطبع بسمات المنشأ إذا ما كانت بيئة او عصرا او جنساً والتي تتكامل بصفتها السوسيولوجية التي تجعل من الأدب نتاجاً اجتماعيا له شروطه في اكتساب صيغه الفنية، بيد أن البعض من النقاد يتخذ منهاجية التحليل النفسي او السياسي او التاريخي – العلاقة السيرية او علاقة النص بالتراث والمرجعية الذاتية – ويكتفي بإبراز هذا الجانب, أما ليثبت الهوية القومية التي انطلق من تأثيراتها هذا النص او ليردم البؤر التي لم يستطع النص أن يستوعبها بالتوضيح في سياق الحدث او الشخصية العائد لشخصية تاريخية او حدث تاريخي محفوظ في الذاكرة الشعبية او في ذاكرة الحدث كما هو الحال عند (بونيت) في الشخصيات التي أوضحها النص النقدي أمثال (عنترة وامرئ القيس وعروة وآخرين), لذا يأخذ التحليل النقدي دور المتتبع او المنقب عن السمات التاريخية في النص او في الشخصية, وقد ينزلق في بعض الأحيان الى الاقتراب من أن يكون وثيقة تاريخية مشروطة بالتراتيبية الزمنية لفرز القيمة الفنية او الأخلاقية او الاجتماعية التي كشف عنها النص.

وهذا المحور التاريخي الذي يعبر عن الجزئي كما قال (أرسطو) لا يعبر عن طبيعة النقد الفني ولا يرتبط من بعيد او قريب بفحوى البناء التقني بعناصر الفن المسرحي لإرباك وتشويه المنطلق النقدي الذي استند عليه والمتحول الى وثيقة نقدية ذات مرجعيات تاريخية جزئية تشترك بنيوياً بعلاقات النص لكنها خارج قنوات التقنيات الفنية.

عكس النقد الدرامي الذي يكشف عن حقيقة من حقائق الظواهر الحياتية التي تتسم بأنها أعم وأشمل من السيرة التي تصور جانباً جزئياً او تسرد حياة شخصية ما أو حدث ما.

جاءت دراسة (عز الدين بونيت) التاريخية خارج النص. بسطت مساحة غير قليلة في شرح أبعاد المعاني والمفاهيم العربية والغربية للشخصية والتي اتخذت مرجعياتها التراث العربي في الذاكرة الشعبية, درست فيها البيئة والعصر والجنس الذي فرق بين العرب والغرب في هذا المفهوم, ولا يجد المتتبع لهذه الدراسة ما يشير الى مستلزمات البناء المسرحي من تقنيات تنمي أو تشترط البناء في عوامل النص او عوامل العرض, وقس على هذه الملاحظة المفردات التي بحث الناقد مرجعياتها المعجمية او البلاغية التي تبتعد عن المسرحة في صيغ بناءها التركيبية والمعمارية والتي تأخذ الشخصية على أساس فهم المتلقي على أنها كيان كامل القيم قادم من التراث تردم فيه البؤر النصية تاريخياً لتعمد الى تحفيز المتلقي بهذا الاتجاه.

تبعاً لهذا المفهوم تكون الشخصية في النص كياناً كلياً معروفاً يستلزم بناؤه معرفة متغيرات الحدث او الجديد المضاف الحاصل ضمن سياق هذه المتغيرات. وهذا هو البناء كما يعتقد الناقد (عز الدين بونيت) ولا يعنى بالشخصية كبناء تقني متلازم سياقياً مع المفردات التقنية الأخرى الذي يقع كل منها في سياق الآخر.

رابعاً: اتسم النقد العربي المسرحي بغياب الصرامة المنهجية والخلط بين المفاهيم والمناهج.

إنّ الكيان الحضاري للمسرح العربي والكيان النقدي بوجه خاص لا يعرف تجارب مسرحية على أسس منشأية ذات طابع عربي او تيارات فكرية او منهجية نقدية على غرار مناهج النقد الأدبية والفنية، بل يعرف حالة من التنطع او التذرر الكياني في اللسانيات كتأسيس للنقد تعددت مصادر الاستلهام والاستفادة من تراث عربي مهمش وواقع حضاري اجتماعي ثقافي وتيارات فكرية ونظرية نقدية وافدة.

إنّ هذه الأقنية الثقافية عاشت توتراً داخلياً خاصاً يشغل الساحة النقدية العربية ولاسيما يمكن أن يكون وحدة منهجية متكاملة لاعتبارات شتى, أهمها: اختلاف مشارب الدراسات التقنية واختلاف المدارس من حيث التأثير البيئي حسب المنشأ الطوبوغرافي – الجغرافي – وحداثة التجربة, وعلى هذا الأمر اختلف تحديد توجهات النقد المسرحي ليشمل مفهوماً قد يغاير المعنى المشاع الوافد في قواعد التوجهات المنهجية الغربية.

إنّ هذا التغاير يعطي ديناميكية خاصة للتجارب النقدية العربية التي تبقى في غالبها هامشية تجاه العمل المسرحي والنقدي العربيين, ونتيجة لهذا الواقع الثقافي ولحداثة الكيان النقدي المسرحي, يعمد النقاد سواء أكان ذلك بقصد منهم أم من دون قصد الى الخلط بين المفاهيم النقدية والمناهج وعدم توخي المنهجية الصارمة في تلمس أو تتبع الوحدة الإبداعية المسرحية على مستوى النص او الإخراج.

فقد جهد الدكتور الناقد التكريتي في خطابه الأيديولوجي – من ناحية فرادته ونزوعه الثوري التقدمي – الموسوم (المسرح العربي ريادة وتأسيس) في تتبع النواحي التاريخية التي رسمتها البيئة من ناحية الإنتاج الفكري والإبداعي في إثبات وجود النص المسرحي والذي يقترن (سياقيا) بخصائص المجتمع العربي وعلاقاته الحضارية في نوعية الإنتاج ليكون الاستنتاج الأدبي في وجود النص خلاصة للتحليل السوسيولوجي للأدب والمعتمد على أساسيات التكوين البنيوي في خصوصية البنية التكوينية.

فكان النقد السياقي مؤشراً في تتبع العينة مقسمة على خطابها السياسي ومنهجيتها التاريخية والاجتماعية وتحليل عينات مسرحياتها على بنية الوحدة المضمونية والحوارية والفنية.

لم تشترط المناهج عدم تداخلها ولكنها حتمت اختلاف أدواتها في التحليل واستندت الى معايير مختلفة في إنتاج الدلالة النقدية والمعرفية في تحديد المنهج.

أما المنهج الذي تتبع خطواته الناقد (سمير سرحان)– المنهج السايكولوجي– غالباً ما تداخل مع مناهج أخرى مثل التتبع التاريخي لتلمس قيمة مسرحية ما, او المواقف الانطباعية في صياغة الرؤى التقييمة لكاتب او مسرحية, إذ ابتدأ تحليله لأعمال الكاتب (تنسي وليامز) مصوراً حالة الهيام والضياع في الوقوف على شخصية وأعمال هذا المبدع منساقاً خلف المنهج الانطباعي في رسم الأشياء والتصورات, ولذا تداخل في التحليل كل من المنهج التاريخي والانطباعي والسايكولوجي علاوة على تحليل البنية التكوينية للوحدة السايكولوجية لعينة الناقد.

وبذات النسق المنهجي يرى الباحث تحليل عينات الناقد المغربي الدكتور (عز الدين بونيت) إذ كان التراث فيما يحمل من ثوابت موضوعية للمفاهيم العربية في ذاكرة الشعب او ذاكرة الحدث وبما أشارت له البيانات المسرحية للجماعات المسرحية, كما يصفها الناقد في الشخصيات التاريخية والأحداث التاريخية التي كانت مادة البيانات والتي تصب مخزوناتها المعرفية على (الشخصية) كمفردة من مفردات التقنية المسرحية العربية والمغربية جعلها تنزع نزوعاً تاريخياً عند المتلقي متخذاً – الناقد – التاريخ منهجاً لتثبيت الرؤى الفنية المسرحية على ما تتطلبه البيئة العربية في خصوصيتها أخذت أبعاد المنهج التاريخي في مدياته الواسعة احتل بودقة التحليل الاصطلاحي مفهوم الشخصية عربيا من خلال ربطها بعلاقاتها مع البيئة العربية حضارياً وتاريخياً ليستخلص هذا المفهوم من الذاكرة الشعبية كما بينته البيانات المسرحية المغربية وخطابات التجارب النقدية العربية الأخرى, وفي ذلك يتخذ التحليل مساراً سياقيا في اكتشاف الأبعاد البنائية لهذه المفردة التقنية المؤثرة في المسرح العربي وفي استيعاب المتلقي لها.

ويتخلى التحليل عن صرامة المنهج السياقي في اقنيته الاجتماعية والتاريخية والنفسية عند تحليل الناقد لعينات المسرح المغربي في إجراءات المسرحيات والوقوف عند شخصياتها ابتداء من اسم العمل المسرحي (عنترة يمتشق سيفه) بل يذهب إلى التفكير الكلي عن أساسيات الإطار النظري للشخصية في عينة الناقد متخذاً من المنهج البنيوي الدي سوسيري شوطاً بعيداً في رسم أبعاد الشخصية بلاغيا ومعجميا

ليكون النص المسرحي في ذاته لا تربطه علاقات أخرى خارج النص منعزلا عن البنى التراثية التي تحدث عنها كإطار مرجعي لمفهوم الشخصية, إذ قسم شخصيات العمل المسرحي على محاور يتحدد على ضوئها وظائف الشخصيات وعلاقاتها بالبنى النصية الأخرى ومروراً بالصفات المتعددة للبنيوية سواء أكانت توليدية أم تركيبية.

وهذا ما يكشف التخلي عن الالتزام بالمنهج الواحد او الالتزام الكلي بذات النسق التحليلي أي أن غياب الصرامة المنهجية أصبح الطابع المميز لسير العملية النقدية لهذه العينة والخلط بين المفاهيم والمناهج سمة أخرى ميزت التحليل بتكوينات منهجية متشظية لعناصر متناقضة تفتقر إلى الثبات التقني النقدي.

تحديد المصطلحات

1-النقد : جاء في مختار الصحاح : (نقده) الدراهم و(نقد) له الدراهم أي أعطاه إياها (فأنتقدها) أي قبضها, و(نقد) الدراهم و(انتقدها) أخرج منها الزيف وبابهما نصر, ودرهم (نقد) أي وازن جيد و(ناقده) ناقشه في الأمر[1].

ويقول (محمد غنيمي هلال) إنّ النقد ((هو الكشف عن جوانب النضج الفني في النتاج الإبداعي وتمييزها مما سواها على طريق الشرح والتعليل, ثم يأتي بعد ذلك الحكم العام عليها))[2].

أما الدكتور وجيه فانوس[*] فقد أكد إنّ النقد ((هو مساهمة أساسية في نقل المعرفة المتولدة عن الإبداع الأدبي من حالة الوجود بالقوة الى حالة الوجود بالفعل))[3], أما عند (مهند يونس) فهو ((شكل من أشكال الحدس المتفوق الذي لا يتعامل بآلية متفق عليها))[4].

وهذا ما يتفق مع تعريف الباحث الإجرائي وما يسعى الى تثبيت مؤشراته.

---

(1) الرازي , محمد بن أبي بكر بن عبد القادر , مختار الصحاح , المادة (النقد) , ط , دار الكتاب العربي, بيروت, 1979, ص675.

(2) هلال, محمد غنيمي, النقد الأدبي الحديث, دار الثقافة, بيروت, 1973, ص11.

(*) الدكتور وجيه فانوس, دكتوراه في النقد العربي من جامعة أكسفورد, أستاذ النقد العربي والأدب المقارن في الجامعة اللبنانية, أستاذ منتدب في كلية الآداب جامعة بيروت العربية.

(3) فانوس, وجيه , إشكالية الكتابة الإبداعية بين المبدع والمستقبل, مجلة الموقف الثقافي , دار الشؤون الثقافية العامة, ع6, بغداد, 1996, ص22.

(4) يونس , مهند , رؤية الناقد والنص العربي , الموقف الثقافي , وزارة الثقافة والإعلام , ع6 , بغداد , 1996, ص33.

النص:

مصطلح غامض أثير حوله المزيد من الإبهام, فقد جاء في اللسان : ((النص, رفعك الشيء, نص الحديث ينصه نصاً: رفعه, وكل ما ظهر فقد نص ووضع على المنصة, أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور))[1], ويقول جوناثان ((إنّ النص : يروى من وجهة نظر الحكمة والتجربة او نصغي له من جهة نظر النظام سواء في دور المحلل الاجتماعي او الفرد الذي ينظر الى الماضي فان الراوي قد تمكن من العالم ويخبر مجموعة متحضرة من المستمعين تحت سلسلة من الأحداث يمكن الآن جمعها وتسميتها))[2].

إنّ النص الدرامي يتطلب من اجل قراءاته قراءة كاملة استجابة عقلية وجسدية, إذ لا يمكن التحقق من إمكانية ذلك النص من دون إخراجه على الخشبة او تصور إمكانية ذلك الإخراج, (فالنص المسرحي كما يلاحظ (مارسيل بروست) ممكن من زاويتين الأولى نرى فيها ما هو عمل من أعمال الأدب والثانية نرى فيها ما هو عمل من أعمال المسرح))[3], وفسر (بيايتكورسكي) النص بأنه سمة ذرائعية للاتصال السيميائي المهتم بالعلاقة بين الإشارة وعواملها: المرسل والمتلقي ويرى انه كل معقد يتكون من إشارات محددة ومستقلة بطرائق متنوعة إنّ لمثل هذا الاتصال الخصائص الآتية:

1-انه ثابت مكانياً وسمعياً وبصرياً بحيث يكون الشعور به بديهياً واضحاً متميزاً عما هو ليس نصاً.

---

(1) ابن منظور, لسان العرب, مادة (نقد), دار المعارف, القاهرة, ج48, ص4441-4442.

(2) كلر, جوناثان, اتفاقات السرد, تر: محمد درويش, مجلة الأقلام, ع1-2, وزارة الثقافة والإعلام, بغداد, 1993, ص159.

(3) ليور, ميشال, فن الدرراما, تر: احمد فنصة, منشورات عويدات, بيروت, 1965, ص242.

2- يجب أن يكون النص ممكناً فهمه أي انه يجب أن ينتمي الى نظام شفوي اجتماعي.
3- ليس تثبيت النص أمراً عارضاً وإنما هو جزء من فعل واع من أفعال الاتصال من جانب مرسله))[1] وعرفه (بوغراندو ديسلر) بأنه: ((عالم يقوم على مبدأ العلامة البديلة للصورة المقبولة من العالم الحقيقي))[2], وقد تبنى الباحـث هذا التعريف من اجل إثباته إجرائياً.

اللغة :

قال أرسطو: ((واعني بها... التعبير عن أفكار الشخصيات بوساطة الكلمات وجوهرها هو نفسه في كل من الشعر والنثر))[3], بيد أن فارس مروان يقول: ((هناك وجهان لوجود اللغة احدهما الوجود المجرد للغة وثانيهما المعنى المتحقق من هذا الوجود، او ما يمكن الاصطلاح عليه في مجال الفعل الإبداعي على أنها التشكل الظاهر للفعل الإبداعي والمعرفة المتأتية من تأويل هذا التشكل))[4], وتبنى الباحث هذا التعريف إجرائياً.

---

(1)توماس جي, وتر, نظرية الأنواع البنيوية والسيميائية, تر: كاظم سعد الدين(د.ت), ص71.

(2)حاتم, باسل وايان ميسن, ترجمة النصوص بوصفها علامات, علامات البعد السيميائي للسباق, تر: سلمان حسن العقيدي, الثقافة الأجنبية, وزارة الثقافة والإعلام, ع1, بغداد, 1998, ص33.

(3) ارسطو, فن الشعر, تر: ابراهيم حمادة, القاهرة, مكتبة الانجلو المصرية, 1982, ص99.

(4) ينظر: مروان فارس , علم الإبداع, منشورات شركة المطبوعات للتوزيع والنشر , بيروت , ط1, 1990, ص9-12.

البلاغة:

يورد الجاحظ قول (العتابي) حين سئل عن البلاغة فقال : ((البليغ كل من أفهمك حاجتك من غير إعادة ولاحبسة ولا استعانة فهو بليغ))[1], وعرفها الجاحظ بأقوال مختلفة فقال : ((البلاغة عند الفارسي : معرفة الفصل من الوصل, وعند اليوناني: تصحيح الأقسام واختيار الكلام, وعند الرومي: حسن الاقتضاب عند البداهة والغزارة يوم الإطالة, وعند الهندي: وضوح الدلالة وانتهاز الفرصة وحسن الإثارة))[2], أما القزويني فيرى أن البلاغة ((ملكة يقتدر بها على تأليف كلام بليغ))[3]، ويرى ابن أبي الاصبع المصري : ((إنّ كل محسن بديعي لا يكون له نصيب في الجمال إلا إذا كان المعنى هو الذي يتطلبه ويؤدي إليه))[4]، وتبنى الباحث هذا الرأي إجرائياً.

الإنزياح:

هو((قدرة المبدع في استخدام اللغة وتفجير طاقاتها وتوسيع دلالاتها وتوليد أساليب وتراكيب جديدة لم تكن دارجة او شائعة في الاستعمال, فالمبدع يشكل اللغة حسبما تقتضي حاجته, غير آبه بالحدود والأنظمة والدلالات الوضعية, فهو يعمد الى الانتقال مما هو ممكن الى ما هو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة))[5].
وقد عرف المسدي الإنزياح بأنه ((الابتعاد عن الاستعمال المألوف للغة))[6].

---

(1) الجاحظ, البيان والتبيين, تح : عبد السلام هارون, ج1, القاهرة, 1948, ص113.

(2) المصدر نفسه, ص88.

(3) الخولي , أمين, البلاغة وعلم النفس, مجلة كلية الآداب , مج4, ج2, جامعة القاهرة , 1936, ص145.

(4) القزويني, الخطيب, الإيضاح, تح: محمد محي الدين عبد الحميد, القاهرة(د.ت).

(5) ربايعة , موسى , الإنحراف مصطلحاً نقدياً , مؤتمر النقد الأدبي الخامس , جامعة اليرموك, 1994, ص15.

(6) ينظر :المسدي, عبد السلام, الأسلوبية والأسلوب, الدار العربية للكتاب, تونس, 1982, ص57-98.

وعلى هذا يكون التعريف الإجرائي للإزاحة الإبداعية هو : المسافة الجمالية التي تم فيها الانتقال الخاص من الممكن او السائد في الفن الى ما هو غير ممكن او غير سائد في استخدام الصيغ البنائية التركيبية والمعمارية.

الاتجاه:

هو استعداد وجداني مكتسب ثابت يحدده شعور الفرد وسلوكه نحو موضوعات معينة ويتضمن حكماً بالقبول او الرفض(1).

الحبكة:

مصطلح أثير حول تحديد مفهومه الكثير من المسميات, فقد ترجمها (بدوي) بالخرافة(2), وترجمها (عياد) بالعقدة(3), وترجمها (خشبة) بالعقدة(4).

تحدث أرسطو عن نوعين من الحبكة, واحدة بسيطة وأخرى معقدة ورجح الحبكة المعقدة لاحتوائها على عنصري (التعرف) و(التحول).

ويعد (يوجين سكريب) أكثر الكتاب التزاماً بالحبكة في (المسرحية المحكمة الصنع) الذي تميزت كتاباته بالترقب والشد.

---

(1) راجح محمد عزت, أصول علم النفس, المكتبة المصرية الحديثة, القاهرة, 1970, ص115.

(2) ارسطو , فن الشعر , ترجمة عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه : عبد الرحمن بدوي , بيروت, دار الثقافة, 1973, ص20.

(3) أرسطو, فن الشعر, تحقيق: شكري محمد عياد, القاهرة, دار الكاتب العربي للطباعة والنشر, 1967, ص50.

(4) بسفيلد, روجر الابن , فن الكاتب المسرحي, ترجمة وتقديم دريني خشبة, القاهرة, مكتبة نهضة مصر, 1964, ص190.

وفي المسرح الاليزابيثي, نجح شكسبير بالمزج بين الحبكة الرئيسية والحبكة الفرعية لعدم التزامه بمبدأ الحبكة المنفردة, بحيث تتداخل الحبكتان لتؤكد إحداهما الأخرى.

وفي المسرح الحديث استخدمت الحبكة حسب طبيعة المسرحية, ففي المسرحية الرمزية ((أصبحت الحبكة عبارة عن سرد لقصتين أحداهما خارجية حسية والأخرى موازية لها داخلية او مجردة))[1].

وفي المسرحية التعبيرية, تكون الحبكة عبارة عن مشاهد مفككة الأوصال يكون كل منها جزءا من الصورة, وعليه فإنها لا تتقدم بكل مشهد خطوة على نحو مألوف في المسرحيات [2].

وفي المسرحية الملحمية ((اقتفى برشت خطى أرسطو في ربط أجزاء الحبكة بعضها مع البعض الآخر في اللوحة الواحدة بما يحقق حتمية للتابع لا تسمح بأي تعسف))[3].

وتكون بذلك الحبكة قائمة على تعدد اللوحات التي تكون كل لوحة منها قائمة بذاتها تجمعها وحدة فكرية.

أما في مسرح العبث فقد امتازت حبكة مسرحياته ببنائها الدرامي الدائري الذي قوامه التكثيف المتزايد للموقف الأساس لتأكيد إلا معنى للحياة ولا لمنطقيتها كفكرة أساس تربط المسرحية عن طريق مركزية الموضوع او النقاش الأكبر حولها لخلق المنطق التنظيمي الخاص بها[4].

وقد عرف الدكتور مرسل الزيدي الحبكة ((هي تنظيم وترتيب الأحداث المنقولة عن القصة بشكل منطقي ومعقول))[5], وقد تبنى الباحث هذا التعريف إجرائياً.

([1]) ماركس , ملتون , المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها , تر : فريد مدور , بيروت , دار الكاتب العربي, 1995, ص275.

([2]) الزيدي, مرسل, محاضرة للدراسات العليا الدكتوراه, جامعة بغداد, قسم الفنون المسرحية, 2001.

([3]) فايلر, كبته روليكه, أرسطو وبرشت, الحكاية روح الدراما, تر: قيس الزبيدي, مجلة آفاق عربية, ع1, 1977, ص89.

(4) الزيدي, مرسل, محاضرة، مصدر سابق.

(5) المصدر نفسه.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1- أرسطو, فن الشعر, تح: إبراهيم حمادة , القاهرة, مكتب الانجلو مصرية , 1982.

2- أرسطو, فن الشعر, تح: شكري محمد عياد, القاهرة, دار الكتاب العربي للطباعة والنشر, 1967.

3- أرسطو, فن الشعر, ترجمة وتحقيق وشرح عبد الحميد بدوي , بيــروت , دار الثقافة , 1973.

4- العرب , محمد أمين , عن الأدب واللغة والنقد , بيروت , المركز العربي للثقافــة والفنون, (د.ت).

5- الرازي, محمد بن أبي بكر بن عبد القادر, مختار الصحاح , دار الكتاب العربي, بيروت, 1979.

6- ابن منظور, لسان العرب, دار المعارف, القاهرة, ج48, (د.ت).

7- الجاحظ, البيان والتبيين, تح: عبد السلام هارون, ج1, القاهرة, 1948.

8- القزويني, الخطيب, الإيضاح, تح : محمد محي الدين عبد الحميد, القاهـرة (د.ت).

9- أبو زيد,نصر حامد, إشكالية التفكير في زمن التكفير, مكتبة مدبولي, ط2, 1995.

10- إشكالية القراءة والتأويل المركز الثقافي العربي, بيروت ,الـــــدار البيضاء, ط2, 1992.

11- ابراهيم, زكريا, مشكلة البنية, دار مصر للطباعة, القاهرة, 1975.

12-, مشكلة الفن, دار مصر للطباعة, القاهرة, 1976.

13- ابن سلام, طبقات فحول الشعراء, تح: محمود محمد شاكر, دار المعارف بمصــــر, (د.ت).

14- الشاروني, يوسف, دراسات في الأدب العربي المعاصر, وزارة الثقافة والإرشاد لقومي, مصر, 1964.
15- المبخوي, شكري, جماليات الألفة, بيت الحكمة, تونس, 1993.
16- الحموي, ياقوت, معجم الأدباء, تح: احمد فريد الرفاعي, ج8, القاهرة, (د.ت).
17- الأمدي, أبو القاسم, الموازنة بين أبي تمام والبحتري, تح: محمد محي الدين عبـــــد الحميد, ج2, القاهرة, (د.ت).
18- العلوي, محمد بن طباطبا, عيار الشعر, تح: عباس عبد الستار, دار الكتب , ط1, بيروت, 1982.
19- الادريس, نيكول, علم المسرحية, تر: دريني خشبة, مكتبة الآداب, القاهرة, 1958.
20- المقدسي, انيس خوري , الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث, ج2, ط 1, جامعة بيروت الامريكية, 1952.
21- الشايب, احمد, الأسلوب, ط3, القاهرة, 1952.
22- أصول النقد الأدبي, القاهرة, 1953.
23- التكريتي, جميل نصيف, المذاهب الأدبية, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد,1990.
24- المسرح العربي ريادة وتأسيس, ط1, دار الشؤون الثقافيـــــة , وزارة الثقافة والإعلام, بغداد, 2002.
25- الطاهر, علي جواد, مقدمة في النقد الأدبي, بغداد, 1983.
26- اندريه, ريشار, النقد الفني, تر: صباح الجهيم, وزارة الثقافة والإرشاد القومي, دمشق, 1979

27-العوفي, نجيب, درجة الوعي في الكتابة, دراسة نقدية, الدار البيضاء المغربية,1980.
28-إسماعيل, عز الدين, التفسير النفسي للأدب, دار العودة ودار الثقافة, بيروت,(د.ت).
29- العالم, محمود أمين, مفاهيم وقضايا إشكالية, دار الثقافة الجديدة, القاهرة, 1980.
30- الرويلي, ميجان وسعد البازعي , دليل الناقد الأدبي, المركز الثقافي العربي , ط2, الدار البيضاء, 2000.
31- القوصي, عبد العزيز, أسس علم النفس, مكتب النهضة المصرية, القاهرة, 1950
32- أبو ديب, كمال, نظرية الخفاء والتجلي, دراسات بنيوية في الشعر, بيروت, 1979
33- برخت, برتولد, المسرح الملحمي, تر: جميل نصيف التكريتي, بيروت, عالم المعرفة, (د.ت).
34- بنيس, محمد, ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب, مقاربة بنيوية تكوينية بيروت , دار العودة, 1979.
35- بسفيلد, روجر الابن, فن الكاتب المسرحي, ترجمة وتقديم دريني خشبة, القاهرة,مكتبة نهضة مصر, 1964.
36- بنعبد العالي, عبد السلام, الميتافيزيقيا, العلم والايديولوجيا, ط1, دار الطليعة للطباعة والنشر, بيروت, 1981.

37- برتليمي,جان, بحث في علم الجمال,تر: أنور عبد العزيز,دار النهضة,مصر ,1970
38- بونيت, عز الدين, الشخصية في المسرح المغربي, بنيات وتجليات, مطبعة المعارف الجديدة, الرباط, 1992.
39- توماس جي, وتر, نظرية الأنواع البنيوية والسيميائية, تر: كاظم سعد الدين, بيروت, (د.ت).
40- تايلر, جون رسل, الموسوعة المسرحية, تر:سمير عبد الرحمن الجلبي, دائرة الإعلام, سلسلة المأمون, ج1وج2, بغداد.
41- ثروت, يوسف عبد المسيح, الطريق والحدود, منشورات وزارة الإعلام, س118,بغداد, 1977
42- ثامر, فاضل, اللغة الثاقبة في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث, المركز الثقافي العمالي, الدار البيضاء, بيروت, 1994
43- يونس, مهند, رؤية الناقد والنص العربي, دار الكتاب, بيروت, (د.ت).
44- خرابجنكو, ميخائيل, الأدب وقضايا العصر, تر: عادل العامري, منشورات الإعلام سلسلة الكتب المترجمة 109, دار لرشيد للنشر, بغداد, 1981
45- ربايعة, موسى, الانحراف مصطلحاً نقدياً, مؤتمر النقد الأدبي الخامس, جامعـــة اليرموك, 1994.
46- سلام, محمد زغلول, تاريخ النقد العربي, دار المعارف بمصر, 1964.
47- سانتيانا, جورج, الإحساس بالجمال, تر: محمد مصطفى بدوي, القاهرة, (د.ت).

48- ستوليتنز, جيروم, النقد الفني, القاهرة, (د.ت).
49- سلوم, داوود, المنهج التاريخي في دراسة الموضوع الشعري اتجاهات النقدالأدبي الحديث في العراق, الموصل, 1989.
50- سرحان, سمير, دراسات في الأدب المسرحي, دار الشؤون الثقافية, بغداد,(د.ت).
51- شيخ موسى, محمد خير, فصول في النقد الأدبي وقضاياه, دار الثقافة, المغرب, 1984
52- ضيف, شوقي, النقد, دار الكتاب, القاهرة, 1955.
53- طبانه, بدوي, ابو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية, ط1, القاهرة, 1952
54- قدامة بن جعفر والنقد الأدبي, ط1, القاهرة, 1954.
55- عزت, محمد, أصول علم النفس, المكتبة المصرية الحديثة, القاهرة, 1970.
56- عباس, إحسان, تاريخ النقد الأدبي عند العرب, دار الثقافة, ط2, بيروت, 1978
57 عباس, عبد الجبار, فن النقد القصصي, دار الرشيد للنشر, بغداد, 1980.
58- غريبه, الآن روب, نحو الرواية الجديدة, تر: مصطفى إبراهيم مصطفـــــى, دار المعارف بمصر, القاهرة, (د.ت).
59- فيشر, ارنست, ضرورة الفن, تر: سعد حليم, الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر, القاهرة, 1971.
60- فهمي, ماهر حسن, المذاهب النقدية, القاهرة, (د.ت).

61- فينيو. جان دو, سوسيولوجيا المسرح, تر: حافظ الجمالي, ج1, وزارة الثقافة والإرشاد القومي, دمشق, 1976.
62- فضل, صلاح, النظرية البنائية في النقد الأدبي , بغداد, 1987.
63- قاسم, سيزا, بناء الرواية, دار التنوير, بيروت, 1985.
64- كريج, ادوارد, في الفن المسرحي, تر: دريني خشبة, القاهرة, مكتبة الآداب,1956
65- كارلوني, وفيللو, النقد الأدبي, تر: كيني سالم, منشورات عويدات, بيروت, 1973
66- كيرزويل, آديت, عصر البنيوية, تر: جابر عصفور, دار آفاق عربية للصحافـــة والطباعة والنشر10/9, بغداد, 1985.
67- ليور, ميشال, فن الدراما, تر: احمد فنصه, منشورات عويدات, بيروت, 1965
68- مروان, فارس, علم الإبداع , منشورات شركة المطبوعات للتوزيع والنشر,ط1, بيروت, 1990
69- ماركس, ملتون, المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها, تر: فريد مدور, دار الكتاب العربي, بيروت, 1965
70- مندور, محمد, الأدب وفنونه, دار نهضة مصر للطبع والنشر, القاهرة, 1974
71- في الأدب والنقد, مكتبة الآداب, القاهرة, 1956.
72- مولر, روبرت اي, الابتكارية, تر: حسن حسين فهمي, منشورات دار المعرفة ,القاهرة, 1966.

73- محمد, حياة جاسم, الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها, دار الآداب, بيروت, 1978.
74- مطلوب, احمد, دراسات بلاغية ونقدية, وزارة الثقافة والإعلام, سلسلة 196, بغداد, (د.ت).
75- مصطفى, فائق وعبد الرضا علي, في النقد الأدبي الحديث, وزارة التعليم العالي والبحث العلمي, ط2, الموصل, 2000
76- مبارك, محمد, دراسات نقدية في النظرية والتطبيق, وزارة الإعلام, بغداد,1976
77- ماكري, دونالد, ماكس فيبر, تر: أسامة حامد, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بغداد, 1985.
78- مايرهولد , فيسفولود , في الفن المسرحي, تر: شريف شاكر: ج1, دار الفارابي , بيروت, 1979.
79- مونززبير, حين ينكسر الغصن الذهبي , تر: صباح سعدون السعـــــدون دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1986.
80- نيكول, الادريسي, المسرحية في الأدب الانكليزي, تر: يوسف عبد المسيـــح ثروت, دار الرشيد للنشر, بغداد, 1980.
81- هلال, محمد غنيمي, النقد الأدبي الحديث, دار الثقافة, بيروت, 1973
82- الأدب المقارن, ط4, مكتبة الانجلو مصرية, 1970.
83- ويليك, رينيه , نظرية الأدب , تر: محي الدين صبحي, مطبعة خالد الطرابيشي , دمشق, 1972.

المجلات:

1- التكريتي, جميل نصيف, من واقع النقد المسرحي عندنا, مجلة الكلمة , عدد1 , بغداد, 1972.

2- الخولي, أمين, البلاغة وعلم النفس , مجلة كلية الآداب , مج4, ج2, جامعة القاهرة , 1936.

3- الصقر, مهدي عيسى, علي جواد الطاهر الإنسان والنموذج, مجلة الأقلام,ع1-4, السنة 33, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1997.

4- ايوالد, فرانسوا , فوكو والانشغال بالذات , تر: مي عبد الكريم محمود , مجلة الموقف الثقافي, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1990.

5- البنيوية من أين والى أين, مجلة فصول, مج1, ع2, يناير 1981.

6- باختين, ميخائيل, قضية المضمون والمادة الأولية والشكل في الإبداع اللغوي الفني, تر: جميل نصيف التكريتي, الثقافة الاجنبية , وزارة الثقافة والإعلام, دائرة الشؤون الثقافية العامة, السنة 12, بغداد, 1992.

7- حاتم, باسل دايان نيس, ترجمة النصوص بوصفها علامات, علامات البعد السيميائي للسياق, تر: سلمان حسن العقيدي, الثقافة الاجنبية, وزارة الثقافة والإعلام,ع1,بغداد, 1998

8- دياك, فرانتشيك , البنيوية في المسرح , مساهمة مدرسة براغ , تر: سامي عبد الحميد, الثقافة الاجنبية , دار الشؤون الثقافية , السنة 11, ع3-4, بغداد, 1991.

9- زكي, طليمات, مجلة الكاتب المصرية, ع1, (د.ت).

10- صالح, فخري, إشكالية المصطلح في النقد العربي المعاصر, مجلة الأقلام , ع4, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1998.

11- غراي, رولاند, برشت, تر: محمد غنيمي هلال, مجلة المجلة, ع71, القاهرة, 1962

12- فانوس, وجيه, إشكالية الكتابة الإبداعية بين المبدع والمستقبل, مجلة الموقف الثقافي, دار الشؤون الثقافية العامة, ع6, بغداد, 1996.
13- فايلر, كبته روليكه, أرسطو وبرشت, الحكاية روح الدراما, تر: قيس الزبيدي, مجلة آفاق عربية, ع1, 1977.
14- كلر, جوناثان, اتفاقات السرد, تر: محمد درويش, مجلة الأقلام, ع1-2, وزارة الثقافة والإعلام, بغداد, 1993.
15- كاردوش , لانسلو, الأدب العالمي ومفهومه وقضاياه , تر: جودت بلال إسماعيل, مجلة الأديب المعاصر, ع22-23, س5, اتحاد أدباء العراق, 1977.
16- مصطفى , حمزة , حول النقد والتخصص, مجلة الطليعة الأدبية , وزارة الثقافة والإعلام, بغداد, 1976.
17- يحيى, حسب الله, مسرح الثمانين في العراق, ملامح ومؤشرات, مجلة الأقلام, س25, ع2,دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1990.

المحاضرات والمقابلات والاطاريح:

1- الزيدي , مرسل, محاضرة للدراسات العليا الدكتوراه , جامعة بغداد , قسم الفنون المسرحية, 2001.
2- حيدوش, احمد, الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث, رسالة ماجستير مقدمة الى كلية الآداب, جامعة بغداد, 1983.
3- جريدة البيان, المنهج البنيوي أسسه وتطبيقاته, الإمارات العربية المتحدة, 25 فبراير, 2002.
4- مقابلة مع احمد فؤاد نجم, ملحق جريدة الثورة الثقافي, دمشق, في 1976/9/23.

((الفهرست))